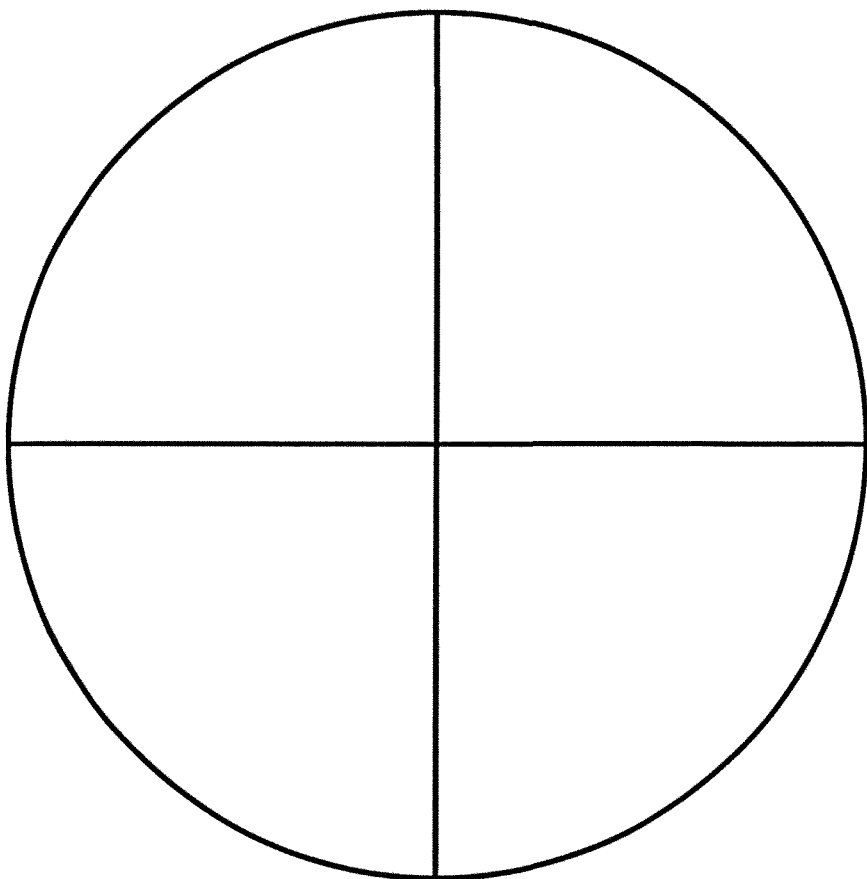


3951

DE AARDE DEKT HEM TOE

AREND JAN BOLHUIS



DE AARDE DEKT HEM TOE

Copyright (c) 1990 Arend Jan Bolhuis, Den Haag

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de rechthebbende.

ISBN 90 6801 243 6

DE AARDE DEKT HEM TOE

Een interpretatie van Gerrit Achterbergs *Ballade van de gasfitter*
en *Ode aan den Haag* in het licht van de psychologie van C.G. Jung

een wetenschappelijke proeve op het gebied van de letteren,
in het bijzonder de literatuurwetenschap

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Katholieke Universiteit te Nijmegen,
volgens besluit van het college van decanen
in het openbaar te verdedigen op
dinsdag 24 april 1990
des namiddags te 3.30 uur

door

Arend Jan Bolhuis
geboren op 4 april 1951
te 's-Gravenhage

**Promotores: Prof. dr. W. Bronzwaer
Prof. K. Fens**

Voor mijn ouders: Pieter Bolhuis en Jantje Bouwina Heinstra

Arenden

Als ik aan u begin te denken,
hoe of het met u zijn moet volgens levens
onwederlegbare gegevens,
voel ik in mij de vogels zwenken,
want uwe verten vallen dicht.
Maar in de droom verheffen zich
arenden allerwege
en vliegen naar u weg.

Gerrit Achterberg

INHOUD

VOORWOORD	9
1. INLEIDING	11
Noten	17
2. BALLADE VAN DE GASFITTER: INTERPRETATIES EN UITGANGSPUNT	19
2.1 Opzet	21
2.2 De splitsing van de 'Ik' en het imperfectum	22
2.3 De gasfitter	24
2.4 De 'gij'	27
2.5 De christelijke laag	30
2.6 De erotische laag	39
2.7 De poëtische laag	42
2.8 Het uitgedijde sonnet	51
2.9 De titel	53
2.10 Biografisch-psychiatrische interpretaties	55
2.11 Uitgangspunt I	58
2.12 Uitgangspunt II	60
Noten	65
3. OVER JUNG	73
3.1 Opzet	75
3.2 De analytische psychologie	75
3.3 De analytische psychologie en de literatuur	91
3.4 De analytische psychologie en de <i>Ballade</i> als droom	96
Noten	103
4. BALLADE VAN DE GASFITTER: EEN MODERNE ZONNEMYTHE	113
4.1 Opzet	115
4.2 Tijd en ruimte	115
4.3.1 I-IV	124
4.3.2 V-VII	134
4.3.3 VIII-XI	141
4.3.4 XII-XIV	153
4.4 Poëtica	163
4.5 Besluit	169
Noten	171
5. ODE AAN DEN HAAG: DE MISLUKTE HELD	187
5.1 Opzet	189
5.2 De <i>Ode</i> als droom	190
5.3 Tijd en Ruimte	191
5.4.1 <i>Noordeinde - Kerstmis</i>	193
5.4.2 <i>Gemeentereiniging - Passage</i>	205
5.5 Poëtica	222
5.6 Besluit	225
Noten	228

SUMMARY	241
BIBLIOGRAFIE	243
PLATTEGRONDEN DEN HAAG	253

VOORWOORD

Nu mijn dissertatie is voltooid, ervaar ik het als een bijzonder genoeg diegenen te bedanken die mij bij het schrijven ervan behulpzaam zijn geweest.

Prof. dr. W. Bronzwaer en prof. K. Fens hebben mij in hun functie van promotor consciëntieus begeleid. Ze hebben de opzet van dit boek mede bepaald, aanvullingen gegeven, sommige van mijn interpretaties aangescherpt en mij behoed voor een aantal onverantwoorde beweringen. Tegelijk hebben ze mij een zodanig grote vrijheid gelaten, dat ik geen moment het gevoel verloor bezig te zijn met mijn eigen onderzoek. Voor hun werkzaamheden ben ik hen zeer erkentelijk.

Prof. dr. K. Meeuwesse, bij wie ik in 1978 ben afgestudeerd, wil ik op deze plaats bedanken voor het onderwijs in de moderne Nederlandse letterkunde dat ik gedurende drie jaar bij hem heb gevolgd. Het heeft mijn manier van omgaan met literatuur substantieel beïnvloed. Enige resultaten van een door hem geleid doctoraalcollege over de *Ballade van de gasfitter* in de herfst van 1975 zijn in dit boek verwerkt.

Dr. Paul Wackers dank ik voor de serieuze wijze waarop hij mij als medelezer heeft gesteund. Aan zijn gedetailleerd commentaar heb ik veel gehad.

Verder ben ik dank verschuldigd aan Ger van Mourik, die het totale manuscript op technische oneffenheden heeft gecontroleerd, en aan drs. Frederique Boele, die de samenvatting in het Engels heeft vertaald. Ook heb ik mijn voordeel gedaan met de op- en aanmerkingen die dr. G. Kazemier en prof. dr. Herman Vekeman in een vroeg stadium bij enkele gedeelten van de tekst hebben gemaakt.

Een speciaal woord van dank richt ik tot mijn broer Enno. Hij heeft mijn boek en de vele eerdere versies ervan in de computer ingevoerd en het met grote nauwkeurigheid en toewijding zijn vorm gegeven. Bovendien heeft hij me op allerlei andere, praktische manieren geholpen en me telkens gestimuleerd op momenten dat ik ernstig aan het welslagen van het project begon te twifelen. Zonder zijn medewerking zou het resultaat van mijn onderzoek anders zijn geweest dan het nu is.

Mijn grootste dank gaat echter uit naar hen aan wie mijn dissertatie is opgedragen.

1 INLEIDING

Het doel van deze studie is een interpretatie van twee sonnettencycli van Gerrit Achterberg (1905-1962): *Ballade van de gasfitter* (voortaan de *Ballade*) en *Ode aan den Haag* (voortaan de *Ode*). Beide teksten verschenen voor het eerst in *Maatstaf* 1 (1953-1954), werden daarna afzonderlijk gepubliceerd als respectievelijk Maatstafdeeltje 4 en 3 (beide Den Haag 1953) en vervolgens opgenomen in de verzamelbundel *Cryptogamen* 4 (Amsterdam 1961) en de *Verzamelde gedichten* (Amsterdam 1963).¹ Daarna volgde in 1968 (Den Haag) een gezamenlijke uitgave van de twee cycli, terwijl ze ieder nog een keer apart werden gepubliceerd in 1976 (Amsterdam). Voor mijn interpretatie heb ik gebruik gemaakt van de onlangs verschenen tiende druk van de *Verzamelde gedichten* (Amsterdam 1988, in het vervolg *VG*), waarin, zoals in de eerste druk ervan, in *Cryptogamen* 4 en in de uitgave uit 1968, de *Ode* (*VG* p.817-832) onmiddellijk aan de *Ballade* (*VG* p.833-847) voorafgaat.²

Dat juist deze twee teksten van Achterberg object van onderzoek zijn is niet zonder reden. Zoals de gezamenlijke publikatie uit 1968 al doet vermoeden, vertonen ze een evidente samenhang. In de woorden van Ruitenbergh-de Wit:

[De *Ballade* en de *Ode*] zijn tweelingbundels, verscheidene motieven en symbolen zijn dezelfde of vertonen overeenkomst. Ook spelen beide in dezelfde entourage (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.185).

Om dit met een aantal in het oog springende voorbeelden te illustreren: De conciërge in VI van de *Ballade* en de nachtwaker in het twaalfde sonnet van de *Ode* oefenen een overeenkomstig beroep uit. De 'ik' van de *Ballade* bevindt zich in IX in een stijgende lift, de 'ik' van de *Ode* in *Galeries Modernes* eveneens. In beide cycli komen personages voor die zich per fiets voortbewegen, in de *Ballade* in VII en X, in de *Ode* in *HTM* en (impliciet) in *Gemeentereiniging*. Ook is er in beide cycli sprake van een asemmer of vuilnisvat, respectievelijk in *Een daghit / zet de asemmer buiten* (VIII,6-7) en *Voor elke woning staat een vuilnisvat* (*Gemeentereiniging* 15). Verder wordt er zowel in de *Ballade* als in de *Ode* over gaten gesproken, zij het gaten van verschillende aard. In de *Ballade* gaat het om *het kleine lek* (IV,1) of *gaten in de gasgeleiding* (III,2), in de *Ode* echter om *grote gaten* die *in de muren vallen* (*Zieken* 3) en om 't oog [] van een naald, een gaatje in de regel *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* (*Gemeentereiniging* 8). En tenslotte: de belangrijkste overeenkomst is, dat de 'ik' van de *Ballade* en die van de *Ode* hetzelfde doel voor ogen hebben. Beiden zijn uit op een ontmoeting met de 'gij', het personage dat in de poëzie van Achterberg zo'n centrale plaats inneemt.³

Deze inhoudelijke relaties kunnen worden aangevuld met een structureel verband. De *Ballade* en de *Ode* komen overeen in het verschijnsel dat ze beide een zogenaamd 'uitgedijd sonnet' bevatten, in casu een sonnet dat niet uit 14, maar uit 15 regels bestaat.⁴ In de *Ballade* is dat III, in de *Ode* *Gemeentereiniging*, waarbij het laatstgenoemde sonnet bovendien in een ander opzicht aan de *Ballade* kan worden gekoppeld. Waar deze cyclus namelijk over een gasfitter in dienst van de gemeente (II,2), zijn directeur (V,5) en *gasfabrieken* (XI,1) handelt, de fitter in XIII *in een stratengids / namen te spellen zit* (XIII,3-4), de *Ode* voor een deel uit "straatnaamsonnetten" (Middeldorp 1987, p.26) bestaat en zich in Den Haag afspeelt, kan het moeilijk toeval worden genoemd dat de Haagse gemeentereiniging zich pal naast het gasbedrijf van die stad - gevestigd aan de Gaslaan en de Loosduinseweg - en de woning van de directeur ervan bevond.⁵ Het is dus alleszins verantwoord te veronderstellen, dat de *Ballade* en de *Ode* "tot stand [zijn] gekomen onder impressie van dezelfde stad" (id. 1966a, p.175), temeer omdat er in Den Haag nog een tweede vestiging van het gasbedrijf was, tegenover de Trekweg en deze straat in het verlengde van het Zieken lag (en ligt), een verkeersweg waaraan juist dat sonnet van de *Ode* zijn naam ontleent dat evenals *Gemeentereiniging* een inhoudelijk verband met de *Ballade* legt doordat het over gaten spreekt.

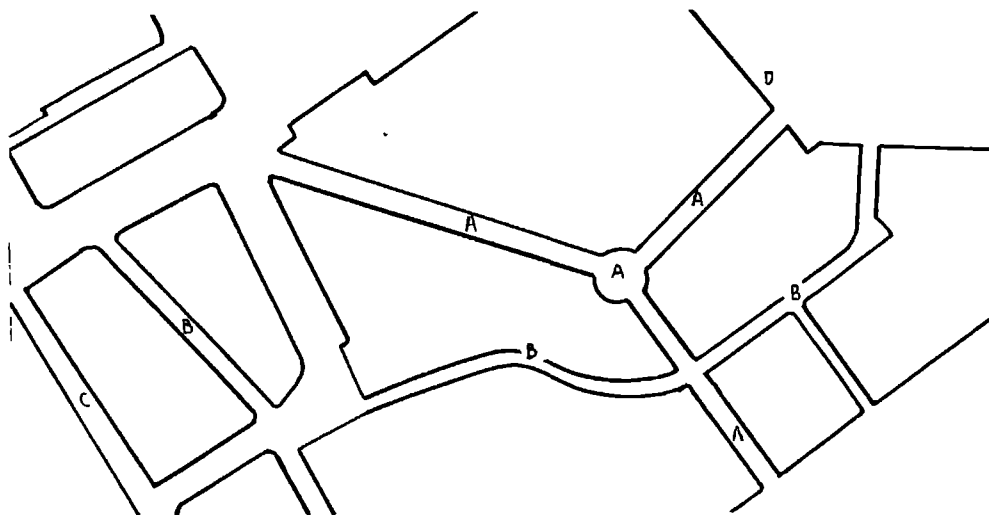
Maar er is nog een derde topografische verbinding. Het slotsonnet van de *Ode*: *Passage*, luidt als volgt:

Den Haag, stad, boordevol Bordewijk
en van Couperus overal een vleug
op Scheveningen aan, de villawijk
die kwijnt en zich Eline Vere heugt.

Maar in de binnenstad staan ze te kijk,
deurwaardershuzen met de harde deugd
van Katadreuffe die zijn doel bereikt.
Ik drink twee werelden, in ene teug.

Den Haag, je tikt er tegen en het zingt.
In de passage krijgt de klank een hoog
weergalmen en omlaag een fluistering
tussen de voeten over het graniet;
rode hartkamer die in elleboog
met drie uitmondingen de stad geniet.

De Passage is, aldus Middeldorp, "een karakteristiek fin-de-siècle bouwsel in de Haagse binnenstad zoals die aan het eind van de vorige eeuw in verschillende wereldsteden tot stand kwamen. Het is een overdekte winkelstraat met een hoge glazen koepel in het centrum, waar de drie 'aders' bij elkaar komen in een [rood-wit-zwart, A.J.B.] terrazzo plaveisel" (id. 1987, p.33).⁶ Ik geef een situatieschets.



Men ziet onmiddellijk waarom Achterberg de Passage (A) als een *elleboog / met drie uitmondingen* (13-14) beschrijft waarin de *rode hartkamer* (13), het door een koepel overdekte rood-wit-zwarte terrazzo plaveisel, besloten ligt. Wat echter stelt het met B aangegeven gedeelte van bovenstaande plattegrond voor? Volgens Carmiggelt betreft het hier "een smal sleufje, dat zich als een zeer krasse, doch armelijke grijsaard, staande houdt in de puissante schaduw van de rijke Veenestraat [C] vol grote winkels [], halverwege [] schuchter de welvarende Passage [doorkruist] [] [en] na de Passage [] hijgend verder [stroompelt] naar de

drukke, brede Hofweg" [D]. Dit "sleufje" heet het Achterom⁷ en de sfeer ervan wordt, dunkt mij, beschreven in

Maar in de binnenstad staan ze te kijk,
deurwaardershuzen met de harde deugd
van Katadreuffe die zijn doel bereikt (5-7)

uit *Passage*, terwijl het zelf wordt aangeduid in I van de *Ballade*, en wel door het woord *achterom* in de eerste regel ervan: *Gij hebt de huizen achterom bereikt*. Ziehier de derde topografische verbinding tussen de *Ballade* en de *Ode*, voor de aanwezigheid waarvan trouwens ook het gegeven pleit dat in *Cryptogamen* 4, in de gezamenlijke uitgave van de teksten uit 1968 alsmede in *VG* de eerstgenoemde cyclus op de laatstgenoemde volgt, *Passage* dus onmiddellijk aan I voorafgaat.

Bovendien is deze interpretatie uitstekend te combineren met een observatie van Ruitenberg-de Wit (1978, p.209-210) en Middeldorp. De laatste commentator stelt, sprekend over *Passage*:

Opvallend is, dat de dichter in de tweede regel van het sextet zich de naam *Passage* zozeer toefigent, dat hij het woord met een kleine letter schrijft. 'In de passage' betekent daardoor niet alleen 'in die overdekte winkelstraat', maar vooral ook 'in het passeren', 'in het lopen door de passage' (Middeldorp 1987, p.33-34).

Wanneer *passage*, omdat het zonder hoofdletter gespeld is, de door Middeldorp gesignaleerde ambiguïteit bezit, dan heeft *achterom* (I,1), dat logischerwijze ook met een kleine letter is geschreven, eveneens een dubbele betekenis: ten eerste de manifeste van 'via de achterdeur' en ten tweede die van 'in het Achterom'.⁸ Kortom, wat *Passage* en I samen suggereren, is dat de 'ik' van de *Ode* aan het slot van die cyclus de *Passage* uitwandelt om vervolgens aan het begin van de *Ballade* in het Achterom terecht te zijn gekomen, waar hij een 'gij' waarneemt die ook in de *Ode* figureert en die de huizen van het Achterom niet via de voor-, maar via de achterdeur, ofwel via de tussen de *Passage* en het Achterom gelegen ruimte heeft bereikt.⁹ De *Ballade* wordt hiermee een vervolg op de *Ode* en de 'ik' van beide cycli is evenals de 'gij' ervan een en hetzelfde personage.¹⁰

Zodoende zijn de *Ballade* en de *Ode* aan de ene kant autonome teksten, maar aan de andere kant zijn ze dusdanig nauw met elkaar verweven, dat ze in hun samenhang dienen te worden geïnterpreteerd. Dat wordt in deze studie ook beproefd, waarbij ik eerst de *Ballade* onder de loep neem en daarna de *Ode*, ondanks het feit dat de omgekeerde volgorde meer voor de hand lijkt te liggen, omdat de *Ode* tenslotte aan de *Ballade* voorafgaat. Echter, omdat mijn onderzoek naar de cycli niet los mag staan van eerder commentaar erop en de *Ballade* veel sterker in de interpretatieve aandacht heeft gestaan dan de *Ode*, geef ik er de voorkeur aan te beginnen met een beschouwing waarin wordt nagegaan wat er over eerstgenoemde tekst geschreven is.¹¹ Dit gebeurt in hoofdstuk 2, waarna dus eerst mijn eigen interpretatie van de *Ballade* moet volgen, in hoofdstuk 4, zodat die van de *Ode* pas in hoofdstuk 5 aan bod kan komen. Dat deze ten opzichte van de presentatie van de cycli omgekeerde behandeling ervan geen nadelig effect op mijn studie heeft, zal hopelijk afdoende blijken.

Hoofdstuk 3, waarover in het bovenstaande niets werd gezegd, handelt noch over de *Ballade* noch over de *Ode*, maar heeft (een deel van) de psychologie van C.G. Jung alsmede de junglaanse benaderingswijze van literatuur tot onderwerp. Tijdens mijn onderzoek is mij namelijk gebleken, dat ik de *Ballade* en de *Ode* zinvol kan begrijpen in het licht van zijn theorie en dat daarom een apart hoofdstuk daarover moest worden opgenomen. Dit hoofdstuk fungeert als een *trait-d'union* tussen de bespreking van de andere commentaren op de *Ballade* en mijn eigen interpretatie van die cyclus en die van de *Ode*, maar is verder hoofdzakelijk informatief van aard, dat wil zeggen dat ik Jungs psychologie presenteren zoals ze door hemzelf en in diverse inleidingen wordt beschreven zonder mij in haar wetenschappelijke status te (kunnen) verdiepen. Ik gebruik haar derhalve als een binnen de psychologie

vigerende theorie die voor mij van waarde is omdat ze, nogmaals, mij in staat stelt om de *Ballade* en de *Ode* betekenis te geven.^{1 2}

Tot zover de inleiding van deze studie. Meer informatie over de manier waarop Jungs psychologie bij mijn onderzoek zal worden betrokken vindt men in de paragrafen 2.12 (beknopt), 3.4 (uitgebreid) en 5.1 (beknopt).

Noten

1. Zie voor de in deze redacties aanwezige, overigens grotendeels niet ingrijpende varianten Fokkema 1973, deel 1, p.148-151 en 288-289.
2. In de tiende druk van *VG* is, aldus het colofon, "de tekst geheel gecontroleerd. Corrupte plaatsen zijn hersteld en de spelling is, voor zover dat nog niet gebeurd was, in overeenstemming met de voorkeurspelling gebracht. Bij een mogelijke inbreuk op klank of betekenis is de spelling niet gewijzigd. Evenmin zijn de eigennamen veranderd. Alle veranderingen en correcties in de tekst van de gedichten zijn geschied naar aanwijzingen, gevonden in de nalatenschap van de dichter" (*VG* p.1060).
3. In de *Ballade* wordt zowel 'gij', 'ge' als 'u' gebruikt, in de *Ode* 'gij' en 'u'. Omdat er naar mijn mening geen betekenisverschil tussen deze drie aanspreekvormen is, gebruik ik alleen de eerste.
4. De term 'uitgedijd sonnet' is ontleend aan Otterloo 1983, p.3 en id. 1982, p.42-50. Natuurlijk kan een sonnet ook met meer dan één regel worden uitgedijd.
5. 'Bevond' en niet 'bevindt', want ik geef hier informatie over de situatie in het begin van de jaren vijftig, toen de *Ballade* en de *Ode* werden geschreven en gepubliceerd (Hazeu 1988, p.539-541 en 552-553; Veldstra 1986). Een tweetal plattegronden van het toenmalige Den Haag, waarop zowel de hier vermelde als nog te noemen lokaties zijn aangegeven, is aan deze studie toegevoegd.
Verder het volgende: Hoewel het voor mijn interpretatie niet van belang is, wil ik toch vermelden dat Achterberg op 13 maart 1932 geloofsbelijdenis deed in de (nu niet meer bestaande) Regentessekerk op het Regentesseplein (Hazeu 1988, p.168-169), dat in de zeer directe omgeving van de gemeentereiniging en het toenmalige gasbedrijf aan de Gaslaan ligt.
6. Bij Middeldorp staat eigenlijk "en een terrazzo plaveisel" (Middeldorp 1987, p.33; ik cursiveer, A.J.B.), maar dat lijkt me een drukfout. Andere evidente drukfouten in citaten zijn in het vervolg stilzwijgend gecorrigeerd. Ook heb ik de spelling in citaten uit de *Ballade* en de *Ode* die in andere interpretaties van de teksten dan die van mij staan aangepast aan de in de tiende druk van *VG* aangebrachte veranderingen (zie noot 2). De spelling van geciteerde varianten van de cycli is echter niet in deze zin gewijzigd.
7. Zoals ook het cursiefje van Carmiggelt waaruit ik heb geciteerd (in *Den Haag in tekst & beeld*, samengesteld door Herman Verhaar & Richard van den Dool, Vianen 1984, p.168).
8. Ik moet hierbij wel toegeven, dat de dubbele betekenis van *achterom* in tegenstelling tot die van *In de passage* (*Passage* 10) niet harmonisch door de syntaxis wordt opgevangen. *Gij hebt de huizen achterom bereikt* (I,1) in de lezing van 'gij hebt de huizen in het Achterom bereikt' geeft de regel een structuur die op zijn minst merkwaardig aandoet, maar desalniettemin meen ik dat er voldoende basis voor mijn interpretatie is.
9. De 'gij' wordt in *Passage* niet expliciet genoemd, maar ik denk later aan te tonen dat het personage ondermeer in *Eline Vere* (4) aanwezig is en een essentiële rol in het sonnet speelt.
10. Middeldorp zegt in dit verband, overigens zonder de specifieke relatie tussen de *Ballade* en de *Ode* ter sprake te brengen, dat "het samenzijn met [de 'gij'] in het gedicht [] voor Achterberg geen einddoel [is], maar een passage op weg naar het volgende vers" (Middeldorp 1987, p.34).

11. Over de *Ballade* en de *Ode* is ondermeer gepubliceerd door Middeldorp (1966a, 1966b en 1987), die zeer recentelijk een nieuwe studie over Achterberg het licht deed zien: *Het avontuur van Achterberg* (1989). Daarin zijn twee uitvoerige beschouwingen over de cycli opgenomen, die men als uitwerkingen (geen herzieningen) van de artikelen uit 1966 en 1987 kan beschouwen. Ik heb deze nieuwe commentaren echter niet meer kunnen verwerken, en wel om de simpele reden dat *Het avontuur van Achterberg* verscheen kort nadat mijn studie was voltooid. Vandaar dat ik mij beperk tot zo nu en dan een opmerking of citaat, in de noten 24, 26 en 30 van hoofdstuk 5.
12. Jungs psychologie wordt niet zelden als onwetenschappelijk gekwalificeerd, naar ik aanneem om de volgende, door Carp geformuleerde reden:

Wanneer men zich de vraag zou stellen, welke de redenen zijn, dat de analytisch-psychologische behandelingsmethode volgens Jung nog geenszins geworden is tot gemeen-goed en tot waardevol hulpmiddel in het arsenaal van de arts-psychotherapeut, dan is het antwoord hierop niet moeilijk te geven. Deze analytisch-synthetische of constructief-psychologische methode met haar "transcendente" functie schijnt bij eerste kennismaking die eenvoud en die evidentie te missen, welke de theoretische grondslag vormt van de andere psychotherapeutische methodes. Zij blijft de aanvanger duister, terwijl de aanhanger van een andere zienswijze veelal onwillig is zich los te maken uit een hem vertrouwde gedachtenwereld. In haar aanduidingen blijft zij vaag en geeft geen scherp omlinjende voorschriften noch richtlijnen, welke tot het gestelde doel - zij het dan slechts theoretisch - zullen moeten voeren. Zij blijft meer bespiegeld dan praktisch, ruimt een alles overheersende plaats in aan begrippen als: levens- en wereldbeschouwing, zoekt aansluiting aan gebieden van menselijk denken, welke een bijzondere scholing en eruditie vereisen. Zij stelt niet een pakkende problematiek, zoals de sexualiteit of het gemeenschapsleven, op de voorgrond en oefent dus ook geen suggestieve aantrekkingskracht uit op diegenen, voor wie deze begrippen de essentie uitmaken van het menselijk zijn (Carp 1948, p.7).

Niettemin vervolgt Carp met:

En toch: indien men zich de moeite getroost kennis te nemen van de inzichten, welke Jung ons omtrent de menselijke wezensgeaardheid heeft gegeven en de perspectieven heeft leren kennen, welke zijn zienswijze heeft kunnen ontsluiten, dan zal men tot de erkenning komen, dat het hier geldt een psychologische gedachtenwereld van bijzonder gehalte (id.).

Ongetwijfeld kunnen tegenover dit laatste minder positieve oordelen worden gesteld, wat evenwel niet meer bewijst dan dat Jungs psychologie onderwerp van discussie is. Dat lot is echter elke wetenschappelijke theorie beschoren, waardoor het wat voorbarig lijkt om die van Jung als een "quantité négligeable" te beschouwen, zoals Kruithof doet (Kruithof 1969, p.49).

2 BALLADE VAN DE GASFITTER

INTERPRETATIES EN UITGANGSPUNT

2.1 OPZET

De *Ballade* geldt als een van de moeilijkst toegankelijke creaties van Achterberg en heeft waarschijnlijk om die reden zeer veel commentaar uitgelokt. Een eerste, nog zeer globale interpretatie werd geleverd door Donker (1954), waarna uitvoeriger beschouwingen volgden van Middeldorp (1966a), Fens (1968-1969), Ruitenberg-de Wit (1968 en 1978), Meeuwesse (1970), Wiersma (1971), Lodder (1973), Kusters (1974), Pikaart (1976), Coetzee (1977), Otterloo (1982), Elshout (1983) en De Vos (1984-1985). Een bespreking van deze interpretaties vormt het onderwerp van dit hoofdstuk. Niet besproken wordt een vijftal andere publicaties over de *Ballade*, te weten die van De Longie (1969), een tweede, kortere van Middeldorp (1966b) alsmede die van Fokkema (1973), Bakker (1975) en Veldstra (1986). De Longies commentaar maakt deel uit van een inleiding over Achterbergs totale oeuvre, is tamelijk beknopt en zal daarom slechts één keer, in noot 22 van hoofdstuk 4, worden behandeld. Middeldorp en Fokkema onderzoeken de drukvariant van sonnet XI (in *Maatstaf* 1, 1953-1954), Bakker vergelijkt de *Ballade* met *Der Prozess* van Kafka en Veldstra traceert de ontstaansgeschiedenis van de cyclus. Deze laatste vier commentatoren bieden dus geen interpretatie van de *Ballade* zelf, zodat hun bevindingen voor het doel dat ik mij in dit hoofdstuk stel niet van belang zijn.¹

De methode die ik bij mijn bespreking gebruik, is dat ik in elke paragraaf van dit hoofdstuk één bepaald aspect van de *Ballade* aan de orde stel en naga wat de commentatoren, voor zover zij zich met dat aspect bezighouden, daarover te zeggen hebben. Deze opzet vloeit voort uit de observatie dat de *Ballade* een qua betekenis veelgelaagde tekst is en biedt derhalve het voordeel, dat ik de met de verschillende lagen verbonden interpretatieve problemen en voorgestelde oplossingen daarvoor eerst afzonderlijk kan onderzoeken, alvorens in hoofdstuk 4 te trachten zelf een interpretatie op te stellen waarin een synthetische visie wordt nagestreefd.

De aspecten die worden besproken zijn achtereenvolgens: de splitsing van de 'ik' en het imperfectum in paragraaf 2.2, de gasfitter in paragraaf 2.3, de 'gij' in paragraaf 2.4, de christelijke laag in paragraaf 2.5, de erotische laag in paragraaf 2.6, de poëtische laag in paragraaf 2.7, het uitgedijde sonnet in paragraaf 2.8, de titel in paragraaf 2.9 en de biografisch-psychiatrische interpretaties in paragraaf 2.10. Elke paragraaf eindigt met één of meerdere conclusies, die vooralsnog weinig samenhang vertonen, maar desondanks samen - uitgezonderd die van paragraaf 2.10 - met het in paragraaf 2.11 geformuleerde en in paragraaf 2.12 uitgewerkte uitgangspunt de basis vormen voor mijn eigen interpretatie van de *Ballade*. Overigens zal het niet altijd mogelijk zijn de aspecten strikt gescheiden te behandelen, omdat de commentatoren dit meestal zelf niet doen. Ik ben daarom genooddaakt om van tijd tot tijd op de zaken vooruit te lopen of naar reeds behandelde aspecten terug te verwijzen.

Voor de goede orde nog twee dingen. Allereerst: omdat ik van mening ben dat de bestaande interpretaties de *Ballade* niet bevredigend verklaren, ligt het voor de hand dat ik in dit hoofdstuk vooral zal trachten aan te geven waarin ze tekort schieten. De tamelijk grote hoeveelheid kritiek die ik dientengevolge lever neemt evenwel niet weg, dat de commentatoren mij ook tal van inzichten hebben aangereikt waarmee ik mijn voordeel heb gedaan.² Een aantal daarvan is reeds in dit hoofdstuk verwerkt, andere daarentegen kunnen vanwege de opbouw van mijn studie pas in hoofdstuk 4 worden benut. En ten tweede: men treft nogal eens opmerkingen aan die ik in dit hoofdstuk nog niet kan toelichten, maar die ik met het oog op mijn eigen interpretatie toch alvast moet maken. De adstructie ervan vindt dus later plaats, eveneens in hoofdstuk 4, wat van de lezer uiteraard enig geduld vereist. Gezien het feit dat de fitter zelf pas aan het einde van zijn leven, *Na jaar en dag* (XIII,1), de vruchten van zijn *ambacht* (XI,6) begint te plukken, meen ik dat echter wel te mogen vragen.

2.2 DE SPLITSING VAN DE 'IK' EN HET IMPERFECTUM

Bij lezing van de *Ballade* valt onmiddellijk op, dat de cyclus door twee 'ikken' wordt verteld: een ik-fitter, die ik voortaan de fitter noem, en een ik in 't zwart, met stok en hoge hoed (XIV,8), in het vervolg als de 'ik in 't zwart' aangeduid. Deze twee vertellers³ zijn duidelijk niet identiek, want de laatste vertelt over de eerste, zodat zich de vraag voordoet in welke verhouding ze tot elkaar staan. Dit probleem wordt gecompliceerd door een ander opmerkelijk verschijnsel, namelijk het feit dat de *Ballade* zowel in het presens (in de meeste sonnetten) als het imperfectum (in VI en XIV) wordt verteld.⁴ Omdat beide kwesties sterk met elkaar te maken hebben, behandel ik ze in hun samenhang.

Fens merkt ten aanzien van de overgang van I naar II:

Ook kan ik binnen komen, doodonschuldig
en tot uw dienst, gasfitter van beroep. (I,13-14)

Dan - op klaarlichte dag bij u aan 't werk,
vermoed als man van de gemeente [] (II,1-2)

op, dat het hier niet om een reële, maar om een verbeelde situatie gaat, aangezien het mogelijk is deze regels te parafraseren tot: 'Als ik bij u binnen kom, dan ga ik op klaarlichte dag bij u aan 't werk en dan...', waarin 'dan' een met het voegwoord van veronderstelling 'als' verbonden bijwoord is. De 'ik' van I is geen fitter, maar stelt zich voor er een te zijn en identificeert zich in de loop van het verhaal steeds meer met die rol (Fens 1968-1969, p.166-168). Hij krijgt een directeur en gaat opdrachten uitvoeren, tot hij aan het slot van XI ontslagen wordt. Het laatste vermeldt de tekst weliswaar niet expliciet, maar gezien de fouten die de 'ik' als fitter heeft gemaakt, het schenden van de *reglementen* (XII,4)

door met zijn instrumenten op te treden
op alle plaatsen waar hij zich bevond (XII,5-6)

is deze conclusie alleszins gerechtvaardigd. Dit ontslag "[doet] hem in de hoedanigheid van opererende fitter uit het vers [] verdwijnen" (id. p.162), hetgeen met zich meebrengt dat er vanaf XII nog slechts óver hem gesproken wordt door de 'ik in 't zwart'. Wanneer nu de fitter een fantasie van de 'ik' uit I is, dan ligt het voor de hand dat ook deze 'ik' de 'ik in 't zwart' is, die "zijn verbeeldingsproduct, toen het niets meer voor hem kon bereiken" (id. p.169), van zich afsplitste en als een zelfstandig personage ging voorstellen. De sonnetten II-XI nemen dus een bijzondere plaats in de *Ballade* in, omdat in die reeks de 'ik in 't zwart' en de fitter samenvallen, terwijl dat in I en XII-XIV niet het geval is. Ik noem om deze reden II-XI de fitteridentificatie van de 'ik in 't zwart' of, korter, de fitteridentificatie en zal uit praktische overwegingen bij de behandeling daarvan hoofdzakelijk over de fitter spreken en enkel dan over de 'ik in 't zwart' wanneer de context van mijn betoog dit vereist.

Met deze interpretatie is de eerste sleutel tot een beter begrip van de *Ballade* gevonden, zij het dat ik - dit moet voorlopig ontoegelicht blijven - in tegenstelling tot Fens niet geloof, dat de 'ik in 't zwart' zijn fitteridentificatie opgeeft omdat "zijn verbeeldingsproduct [] niets meer voor hem kon bereiken". Bovendien wordt, zoals gezegd, een goed inzicht in de vertelsituatie bemoeilijkt door het imperfectum van VI en XIV, dat een afwijking vormt van het presens waarin de overige sonnetten worden verteld. Van de commentatoren zijn het Fens, Meeuwse, Lodder, Otterloo, Elshout en De Vos die een verklaring van deze afwijking hebben trachten te vinden.

Fens wijst er eerst op, dat het imperfectum van XIV "de afstand in tijd tussen het gebeuren in dertien en veertien nog groter [maakt] dan het verhaalverloop al suggereert en daarmee

ook de afstand van de verteller tot het gebeuren" (id. p.159), om vervolgens VI aldus te interpreteren:

Men kan zeggen dat vers zes geschreven is als terugblik, nadat alles heeft plaats gehad, vooral ook vanwege het grote afstand scheppende 'Die nacht'. Het zesde vers lijkt een later toegevoegde mededeling, die zich tussen haken laat zetten, een soort entr'acte. Het verloop van het verhaal maakt zo'n tussenvoeging echter onmogelijk, althans wanneer die, zoals hier, achteraf is geschied, want de 'ik', die het nachtelijk avontuur uit sonnet zes beleeft, is een andere 'ik' dan die vanuit een later punt de dood en begrafenis van de fitter beschrijft (id. p.160).

De 'ik' die de gebeurtenissen van VI *beleeft* is de fitter, maar dat hij een ander is dan de verteller van XIV, de 'ik in 't zwart', wil nog niet zeggen dat de 'ik' die VI *vertelt* zich ook van de 'ik in 't zwart' onderscheidt. Wat Fens over het hoofd ziet, is het in Stanzel 1964 beschreven onderscheid tussen een 'vertellende' en 'belevende ik' en de daaraan gekoppelde 'verteldistantie'.⁵ Dit laatste concept behelst een zekere afstand tussen het moment waarop een 'ik' als belevende ik iets meemaakt en dat waarop hij/zij later, soms na jaren, als vertellende ik verslag doet van die gebeurtenis. Kenmerkend hierbij is, dat de vertellende en belevende ik ondanks dat ze dezelfde mens zijn toch van elkaar verschillen. De vertellende ik is ouder, heeft meer levenservaring en is rijper, zodat de auteur met de verteldistantie een uitstekend instrument in handen heeft om een 'ik' afstandelijk, begrijpend en al dan niet ironisch te laten terugblikken op zijn/haar leven.⁶

Wanneer daarom in de *Ballade* VI in het imperfectum is gesteld, is de enig mogelijke conclusie dat de 'ik' die dat sonnet vertelt de 'ik in 't zwart' is, aangezien ook XIV in het imperfectum staat en de 'ik in 't zwart' er de verteller van is. Ik sluit me daarom aan bij Meeuwesse, die Fens' opvatting van VI als een entr'acte verwerpt en daarna betoogt:

Het gebruik van de verleden tijd in dit sonnet komt kennelijk voort uit de behoefte van de ik-figuur (de vertellende gasfitter) het hier beschrevene aan te duiden als het achteraf meest memorabele moment van zijn hele onderneming, als een moment namelijk van uiterste eenzaamheid, dat aan de verlatenheid van Jezus in Gethsemane herinnert. Men zal er van moeten uitgaan, dat het ik van de intussen gestorven gasfitter hier slechts via het ik uit het eerste en het laatste sonnet van de ballade aan het woord kan komen. Men zal er anders gezegd van moeten uitgaan, dat het ene en het andere ik eens identiek zijn geweest. Tot de grote break-down van de fitter in sonnet elf wordt het verhaal in de ik-vorm verteld, daarna echter wordt er nog slechts óver hem gesproken. [] De gasfitter [] is een wezen waarvan het vertellend ik is vervreemd en waarvan het vervolgens ook door de dood gescheiden wordt. Het woonde tenslotte zijn begrafenis bij. De splitsing van de persoonlijkheid wordt in deze ballade letterlijk in extremis gevoerd (Meeuwesse 1970, p.20).

Wat Meeuwesse "het ik van de intussen gestorven gasfitter" noemt is de belevende ik, van wiens ervaringen de 'ik in 't zwart' als vertellende ik verslag doet. Diens fitteridentificatie speelt zich in VI dus alleen op het niveau van de beleving af en niet ook, zoals in de rest van II-XI, op dat van het vertellen⁷, hetgeen anders geformuleerd wil zeggen dat de 'ik in 't zwart' in VI een situatie beschrijft waarin hij zich eerder als fitter bevond, maar waarop hij vanuit een later tijdstip enkel nog als 'ik in 't zwart' kan terugkijken. Bovendien impliceert deze verteldistantie dat het verschil tussen de twee personages fundamenteel moet zijn, want in XIV stelt de 'ik in 't zwart', net als in VI achteraf vertellend, de fitter als een gestorven en begraven personage voor.⁸

Over de opmerkingen van Lodder, Otterloo, Elshout en De Vos kan ik korter zijn. Lodder bespreekt evenals Meeuwesse enkel VI, waarover hij opmerkt:

De verteller wijkt af van tot nu toe gevolgde vertelprincipes: hij hanteert het preteritum, treedt als alwetend verteller op door de situatie van commentaar te voorzien dat niet door de handeling gerechtvaardigd wordt; in woord en beeld bouwt hij een wereld op die surreële contouren heeft. De woorden uit V,10: 'Het beste was' en V,11: 'ogenschouw' en de tegenstelling 'Die nacht' met V,11: 'vanavond' rechtvaardigen met het eerder genoemde de interpretatie van VI als een droomgebeuren (Lodder 1973, p.35).

Uit de opmerking dat "de verteller [] als alwetend verteller op[treedt] door de situatie van commentaar te voorzien dat niet door de handeling gerechtvaardigd wordt" maak ik op, dat de 'ik in 't zwart' volgens Lodder het imperfectum gebruikt om achteraf, op het moment dat hij als alwetende verteller over de benodigde verteldistantie beschikt, aan te geven dat zijn belevenissen in VI een droom waren. Een vergelijkbare interpretatie vinden we bij Otterloo, die ook meent dat VI een droom is en zich er bovendien over verbaast, dat geen van de andere commentatoren "op dit voor de hand liggende idee gekomen is" (Otterloo 1982, p.438, voetnoot 1)⁹, aangezien het imperfectum bij Achterberg vrijwel altijd een droom indiceert.¹⁰ Jammer genoeg doet hij in de rest van zijn interpretatie nauwelijks iets met deze evidentie, zodat zich het probleem voordoet waarom dezelfde mogelijkheid niet voor XIV wordt overwogen (id. p.467-469) en de lezer bovendien met de vraag blijft zitten hoe VI als droom in de totale *Ballade* functioneert. Elshout beperkt zich eveneens tot VI, dat naar zijn smaak "een grotere afstand [ten opzichte van] de eenzaamheid die uit het gedicht spreekt [suggereert]" (Elshout 1983, p.24). Ook hij werkt zijn interpretatie echter niet uit, wat eveneens voor De Vos geldt, die Meeuwesses verklaring van VI onbevredigend vindt, maar geen betere kan bieden (De Vos 1984-1985, p.39) en over XIV zegt, dat er "een grote distantie tussen de verteller en de beschreven gebeurtenissen [is]: het is allemaal lang geleden en het doet er nu niet meer toe" (id. p.49). Waarom het er niet meer toe doet blijft onvermeld.

Ik concludeer dat de fitteridentificatie van de 'ik in 't zwart' een belangrijke aanzet voor de interpretatie van de *Ballade* vormt en dat er een fundamenteel verschil tussen de 'ik in 't zwart' en de fitter moet zijn, ondanks de fitteridentificatie van de eerste. Verder moet nog worden uitgezocht waarom de fitteridentificatie aan het slot van XI beëindigd wordt en hoe het imperfectum van VI en XIV zich verhoudt tot het presens van de overige sonnetten. De laatste kwestie wordt al in paragraaf 2.12 uitgewerkt, de andere pas in hoofdstuk 4.

2.3 DE GASFITTER

In deze paragraaf ga ik na wat voor antwoord de commentatoren geven op de vraag naar de betekenis van het gasfittersberoep.

Vanzelfsprekend wordt vrijwel algemeen opgemerkt, dat dit een vermomming van de 'ik in 't zwart' is om in contact te komen met de 'gij'.¹¹ Verder vindt men regelmatig de opvatting, voor het eerst uitgesproken door Middeldorp, dat deze professie symbolisch is voor het dichterschap (Middeldorp 1966a, p.178). Op dit poëtische aspect van de *Ballade* ga ik in paragraaf 2.7 uitvoeriger in. Nu beperk ik mij tot de opvattingen van Fens, Ruitenbergh-de Wit, Lodder, Coetzee en De Vos, die niet alleen de relatie fitterschap-dichterschap bespreken, maar ook aandacht hebben voor het gasfittersberoep zelf.

Fens' interpretatie van het onderhavige aspect hangt samen met zijn visie op de 'gij', die voor hem het spiegelbeeld of de dubbelganger van de 'ik in 't zwart' is (Fens 1968-1969, p.162-165). Omdat deze benamingen in zijn artikel synoniem zijn¹², gebruik ik vanaf nu hoofdzakelijk de eerste.

Zich in I over straat begevend treft de 'ik in 't zwart' voortdurend in de ramen van de huizen zijn spiegelbeeld aan, dat met hem meeloopt en daarbij niet gehinderd wordt door de muren tussen de woningen. Fens zegt dan:

Een vraag die nog resteert is hoe de 'ik' komt tot de overweging juist als 'gasfitter' het huis binnen te gaan. Hij is man van de 'gemeente' en als zodanig heeft hij gemakkelijk toegang. Mij dunkt, dat, gezien de situatie waarin 'gij' verkeert – een niet door muren belemmerde verplaatsbaarheid, kennelijk in elk huis over ontsnappingsmogelijkheden beschikkend om in het volgende te komen – hem tot de keuze van gasfitter, de man die niet alleen leidingen legt, maar ook gaten dicht, gebracht heeft (id. p.166).

Fens interpreteert het gasfittersberoep als een geschikt middel om de 'gij' te bereiken, wat op het eerste gezicht een logische gedachte lijkt, maar bij nader inzien door de fitter zelf wordt tegengesproken. Uit de opmerkelijke regels

Het kan ook niet. Ik draai de schroeven aan.
Zolang ik mij tot deze taak beperk

blijven we voor elkaar incognito (II,7-9)

maak ik althans op, dat het gasfittersberoep eerder een belemmering voor de fitter is. Hij zegt immers dat een volstrekt normale wijze van gasfitten, het 'aandraaien van de schroeven' ofwel het dichten van gaten, het contact met de 'gij' allesbehalve tot stand doet komen, hetgeen goed beschouwd merkwaardig is, omdat hij desondanks een fitter was geworden om de ontmoeting te bewerkstelligen. Het is derhalve logisch te veronderstellen dat hij, wil hij in zijn opzet slagen, de belemmering die het gasfittersberoep voor hem vormt uit de weg moet ruimen. Hij moet daarom, lijkt me, wel gasfitter blijven, maar zijn beroep in plaats van op de gebruikelijke op een onconventionele manier uitoefenen. De vraag die hieruit voortvloeit is natuurlijk wat voor een manier dat is.

Een ander bezwaar is, dat Fens eigenlijk alleen het tweede lid van de samenstelling 'gasfitter' interpreteert en het eerste onbesproken laat. Omdat het fitten of dichten van gaten bij hem in dienst staat van het 'vangen' van het spiegelbeeld en daarom op zichzelf van belang is, laat hij een onderzoek naar de betekenis van 'gas' achterwege. Een dergelijk onderzoek wordt wel ondernomen door de andere commentatoren. In de interpretatie van Ruitenberg-de Wit is de fitter een mysticus, die "zijn doel: verruiming van bewustzijn en uiteindelijk vereniging met God" (Ruitenberg-de Wit 1968, p.115) via een ontmoeting met de 'gij'¹³ en door middel van "een strenge tucht [], geestelijk en lichamelijk" (id.), moet trachten te bereiken. Ter specificatie:

Voor al de beheersing van de ademhaling schijnt van belang te zijn. Het gaat daarbij – zo wordt door verschillende auteurs over yogamethoden gesteld – niet om de gewone ademhaling, maar om een stroom van energie die door de ademhaling wordt opgewekt en die door het lichaam circuleert. [] Het is misschien wel deze stroom van energie, welke vaak vergeleken wordt met een elektrische stroom, die bij Achterberg 'gas' heet (id. p.115-116).

Vandaar dat de moeilijke regel *De gasfabrieken draaien op hun as* (XI,1) een metafoor is voor "ronddraaiende krachtcentra" (id. p.133) in het "fijnstoffelijk lichaam, chakra's geheten, die dienst doen als poorten waardoor indrukken van de innerlijke wereld naar het fysieke bewustzijn worden overgebracht" (id. p.132-133).

Waar Achterberg dus 'gas' schrijft, bedoelt hij volgens Ruitenberg-de Wit eigenlijk een vorm van menselijke energie, waarmee ze de *Ballade* allegoriseert. Daar heb ik in principe niets tegen, maar de manier waarop het gebeurt is dermate oncontroleerbaar, dat bovenstaande interpretatie onacceptabel wordt. Nergens in haar betoog biedt Ruitenberg-de Wit de lezer een concreet argument vanuit de tekst dat het hem mogelijk maakt haar visie te delen.

Bovendien is ze niet zelden inconsequent. Zo wordt de overweging *Zal ik [] gaten in de gasgeleiding slaan ?* (III,1-2) weer letterlijk opgevat als een mogelijkheid tot zelfdoding om aldus de mystieke vereniging te realiseren (id. p.118), wat uiteraard onverenigbaar is met de allegorische lezing. Wanneer het gas enerzijds geen gas is, maar een door de ademhaling opgewekte energiestroom, dan kan het anderzijds niet ook een verstikkingsmiddel zijn, waardoor de ademhaling stopt. Wellicht meent Ruitenbergh-de Wit dat het hier om een paradox gaat, maar in dat geval verzuimt ze die uit de doeken te doen.

De interpretatie van Lodder lijkt in eerste instantie op die van Fens, maar neemt vervolgens een andere wending. Zijn betoog luidt:

In I spreekt de 'ik' de overtuiging uit een wereld te kunnen creëren waarbinnen het verloren gegane contact tussen hem en de 'gij' hersteld wordt. Er zijn barrières: de grens straat / huizen en het feit dat 'ge mij in deze naam ontwijkt.' (I,8). 'Maar dat zegt niets.' (I,9): de 'ik' kan deze weerstanden opheffen, door als dichter de geëigende situatie te scheppen, door in de vermomming van gasfitter binnen te dringen. Blijkens de context is hij zich bewust van het oneigenlijke van die rol. De gasfitter wordt door de 'ik' in diens problematiek gemanipuleerd: het zoeken naar een gaslek en het dichten daarvan is het proberen te zoeken naar de verbindende schakel tussen 'ik' en 'u'. De - in zijn gedachten - opgeroepen 'werkelijkheid' beantwoordt niet aan het doel. In II blijkt dat dichten over een 'u' voor hem die al zo vaak in het gedicht het contact zoekt, dichten over de dood is. In deze wereld bevindt hij zich op de grens van leven en dood, een grens die niet overschreden kan worden (Lodder 1973, p.9).

Op grond waarvan de gebeurtenissen in het flatgebouw aldus worden becommentarieerd:

[De fitter] ervaart dat het gezochte lek in de verbinding 'ik'-u' het gat God is. Hij dient dus, voordat er sprake kan zijn van contact met de 'u', eerst dit lek te dichten. God is de meester over leven en dood; met het grensbesef daarvan kon de 'ik' in III nog manipuleren. De dichtersinspiratie wordt geconfronteerd met de geest Gods, (het 'gas') waarmee de omgeving verzadigd is en die over de 'ik' wordt uitgestort (IX) (id. p.12).

Lodder verricht hier een observatie die we ook bij Coetzee aantreffen, wiens interpretatie van het gas nauw verweven is met zijn poëticaal-metafysische opvatting van de 'gij'. Omdat deze "little solidity to the gaze of the I" (Coetzee 1977, p.287) heeft ondernemt de fitter, die tevens dichter is, een zoektocht naar "the true primal word" (id.), waardoor de 'gij' en daarmee de relatie met de fitter-dichter "into some fullness of being" (id.) kan worden gebracht. Deze queeste loopt in VIII-IX uit op een confrontatie met "the hole through which the holy spirit, Logos, enters the world" (id.). Het gaat dus, om Coetzee's visie te veralgemenen, om een bekende achterbergiaanse thematiek: de vervulling van het vers door de Geest of althans het verlangen daarnaar.¹⁴ In de *Ballade* nu wordt de Geest - ziehier de overeenkomst met Lodder - gesymboliseerd door het gas, dat "overwhelming" (id.) is, "coming upon us with fatal power, smelling of the void, tamed only by the dichter-priest" (id.).

Deze interpretatie wordt echter weersproken door de strofe waaraan Coetzee zelf refereert.

Hier zit geen gas. God is het gat en stort
zijn diepten op mij uit om te beleven
aan een verwaten fitter hoe verheven
hijzelf bij iedere etage wordt. (IX,5-8)¹⁵

Want indien het gas inderdaad de Logos representeert en afwezig is, dan is het ondenkbaar dat tegelijk God aanwezig is om *zijn diepten* op de fitter uit te storten. Bovenstaande regels geven duidelijk te kennen dat de begrippen 'gas' en 'God' / 'Logos' elkaar (op de een of andere manier) uitsluiten en niet naar hetzelfde verwijzen, zoals Coetzee en Lodder menen.

Evenals bij de andere commentatoren is bij De Vos de interpretatie van het gas verbonden met die van de 'gij'. Ze zegt:

De 'gij' lijkt, anecdotisch gezien, een gestorven vrouw te zijn. Iets ruimer gezien is zij 'de dood' of ook 'het feit dat men moet sterven' (De Vos 1984-1985, p.69).

Het probleem van de 'ik in 't zwart' is in dit verband

dat hij zich niet kan neerleggen bij de dood van de 'gij' en dus, ruimer gezien, niet kan leven met het besef te moeten sterven. [] Als gasfitter probeert hij de verbinding tussen leven en dood aan te leggen, waardoor de dood minder onherroepelijk zal lijken. [] Gas lijkt mij in de *Ballade* een vorm van dood, maar één die door de fitter te beheersen valt. Uit een gat ontsnapt dodelijk gas, op die plaatst is er dus in zekere zin contact met de dood. Een gasfitter kan dit gat dichten en dus de dood weghouden. [] Hij zal het gat van de dood dichten en dan zal zij blijken te leven. [] Hij probeert de dood uit het leven te denken door het 'lek' te repareren, in de hoop dat dan vanzelf zal blijken dat zij nog leeft (id. p.53-54).

Het ligt voor de hand om een relatie te leggen tussen het gas en de dood, maar dat de dood door het repareren van het lek kan worden overwonnen, met als automatisch gevolg dat de 'gij' tot leven komt, is een vergissing. De Vos gaat bij deze interpretatie namelijk uit van het conventionele gasfittersberoep, dat nu juist een verwijdering in plaats van een toenadering tussen de fitter en de 'gij' bleek te bewerkstelligen. Het door haar op zich terecht gesignaleerde verband tussen het gas en de dood moet daarom een andere betekenis hebben dan zij veronderstelt.

Naar mijn mening is geen van de commentatoren erin geslaagd het gasfittersberoep zo te interpreteren dat dit op zichzelf, dus voor wat betreft het aspect 'gas', een zinvolle betekenis krijgt. Wel geloof ik dat De Vos terecht een verband tussen het gas en de dood legt, maar de wijze waarop zij dat interpreteert wijs ik af. Verder is gebleken dat de aanwezigheid van God die van het gas onmogelijk maakt en dat het gasfittersberoep in de *Ballade* naast de alledaagse eveneens een andere, onconventionele functie vervult.

2.4 DE 'GIJ'

In het werk van Achterberg - ik merkte het reeds op (zie p.13) - figureert met grote regelmaat een 'gij', een personage of instantie van wie of waarvan de identiteit moeilijk te bepalen is. De klassieke interpretatie is 'de gestorven geliefde', met wie de dichter zich door middel van en in zijn poëzie zoekt te herenigen, maar daarnaast is komen vast te staan dat de 'gij' ook Christus of God, de liefde, het gedicht zelf, de muze, de schoonheid of het absolute kan vertegenwoordigen - om enkele andere mogelijkheden te noemen - en één vastomlijnde interpretatie in feite onmogelijk is (Meijer 1957, p.237-239; De Piere 1980, p.35-46).

Ook ten aanzien van de 'gij' in de *Ballade* zijn er diverse, uiteenlopende voorstellen gedaan. Deze zijn echter dusdanig nauw verbonden met de visie die de commentatoren op de andere aspecten van de *Ballade* hebben (zoals hiervoor al bleek), dat ik de meeste ervan beter in de andere paragrafen van dit hoofdstuk kan behandelen. Ik concentreer me daarom nu op de opvattingen van Middeldorp, Fens, Meeuwesse en Lodder, aan de hand waarvan ik tot een voorlopige eigen interpretatie denk te komen.

Aan het begin van de *Ballade*, zo deelt Middeldorp mee, wordt nog niet onthuld wie de 'gij' precies is. Er is volgens hem "evenzeer de mogelijkheid van een tweede ik, eventueel gewekt door het spiegelbeeld in de ramen, als de mogelijkheid van een ander mens" (Middeldorp

1966a, p.176), gezien *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11) wellicht "de gestorven geliefde met wie alle woorden in betrekking staan en ten aanzien van wie iedere roep een lokroep kan zijn" (id. p.177). Pas in III, wanneer *de huiseigenares* (III,10) ten tonele verschijnt, "weten we, dat de 'u' een vrouw is" (id. p.178). Middeldorp verkent dus eerst een aantal mogelijkheden, waarna hij een keuze maakt.

Fens bestrijdt die keuze. Zijn kritiek op Middeldorp is, dat hij zich laat leiden door "wat je bij het werk van Achterberg 'hinausinterpretatie' kunt noemen" (Fens 1968-1969, p.158), dat wil zeggen het vooroordeel dat de 'gij' ook in de *Ballade* 'de gestorven geliefde' moet zijn, omdat dit in het oeuvre van de dichter meestal het geval is. Fens meent dat er in III, ondanks de aanwezigheid van de huiseigenares, geen aanwijzingen voor zijn "dat de 'gij' wederom de bekende aangesprokene is" (id. p.159) en opteert zelf, herhaal ik, voor het spiegelbeeld van de 'ik in 't zwart'. Daarvoor is op grond van

Aan de voorgevels, tussen de gordijnen,
blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen
wanneer ik langs kom en naar binnen kijk.

Al moet ge in 't voorbijgaan weer verdwijnen,
het volgend raam geeft me opnieuw gelijk (I,2-6)

ook veel te zeggen, vooral vanwege *uit het niet*. Immers, een spiegelbeeld is er alleen als er een spiegel is en anders nooit, zodat het bij *het volgend raam* inderdaad, letterlijk, *uit het niet* verschijnt.

Fens trekt zijn interpretatie vervolgens door naar II-IV. Hij zegt eerst dat "de wat ongewone regels" (id. p.198) *gaan / mijn ogen in het rond en zien u staan* (II,2-3) "zich alleen [laten] verklaren als men aanneemt, dat de 'ik' een raam, een spiegel zoekt" (id.). Daarna merkt hij op, dat *Wij beslaan* (II,5) erop duidt dat "het raam of de spiegel beslaat, 'ge' beslaat en 'ik' daarmee ook voor wie zich de situatie heel concreet indenkt" (id. p.199). En tot slot poneert hij over

Of ik iets bovenmenselijks verricht,
keer ik met een verklarend handgebaar
mij naar u om, maar gij zijt niet meer daar.
Er is alleen het late middaglicht (IV,5-8)

dat "het spiegelbeeld [] met de verandering van het licht verdwenen [is]. Een andere conclusie lijkt mij moeilijk mogelijk" (id.).

Dit vind ik minder overtuigend. Fens voert hier een bewijs vanuit het ongerijmde aan, aangezien hij zich beroept op de stelling dat de door hem aangehaalde passages raadselachtig blijven wanneer men niet de aanwezigheid van een raam of spiegel postuleert. Zijn argumentatie hiervoor is echter niet dwingend en schept mijns inziens ook een complicatie. Ze is niet dwingend, omdat de fitter uiteraard wel degelijk – men neme zelf de proef op de som – *in het rond* (II,3) kan kijken om de 'gij' ergens anders dan in een spiegel te zoeken.¹⁶ En ze schept een complicatie, omdat ze het belang van de overgang van I naar II relativeert. Want, op dat moment gaat de 'ik in 't zwart' als fitter van buiten naar binnen om zijn spiegelbeeld te zoeken of betreedt hij, zou men kunnen zeggen, een 'spiegelwereld' waarin hij dat spiegelbeeld in I, op straat, heeft gezien. Hij overschrijdt daarmee dus een belangrijke, principiële grens en Fens' interpretatie nu impliceert dat hij dat binnenshuis opnieuw zou moeten doen, duidelijker gezegd: dat hij door in II opnieuw "een raam, een spiegel" te zoeken weer van binnen naar buiten zou moeten gaan. Ik vraag me af wat in dat geval nog de betekenis van de fitteridentificatie is en ben daarom van mening, ook op grond van het andere aangevoerde argument, dat het geen zin heeft om de 'gij' in II-IV met het spiegelbeeld te identificeren.

Maar aangezien dit in I wel mogelijk is, doet zich onvermijdelijk de vraag voor naar de verhouding tussen de 'gij' in dat sonnet en die in II-IV, temeer omdat de overgang van I naar

II onmiskenbaar aangeeft dat het in II-IV in principe om dezelfde 'gij' blijft gaan. Voor de oplossing van dit probleem wend ik mij eerst tot Meeuwesse, die evenals Middeldorp op *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11) wijst, waarover hij zegt:

Wanneer we dit vers realistisch verklaren, kunnen wij er moeilijk langs bij deze "u" aan een vrouw te denken, die door de roep van de fruitventer naar de voordeur van haar woning wordt gelokt (Meeuwesse 1970, p.20).

Maar dit betekent niet dat Meeuwesse de 'gij' louter als vrouw ziet, want ook Fens' interpretatie van het spiegelbeeld is voor hem acceptabel, waardoor hij tot de conclusie komt dat "het mannelijke (de dubbelganger, als men wil) en het vrouwelijke [] in de 'u' van deze ballade samen [schijnen] te gaan" (id.). Ik ben het hiermee eens voor wat betreft de combinatie van het mannelijke en vrouwelijke, echter niet voor wat betreft de interpretatie dat deze in de 'gij' gestalte krijgt. Mijn stelling is dat dit in het spiegelbeeld gebeurt.

Ter toelichting hiervan het volgende: Aangezien de 'gij' zich én als spiegelbeeld én als vrouw kan voordoen en zich bovendien bij elk *volgend raam* (I,6) opnieuw manifesteert, is de 'gij' geen vrouw, noch het spiegelbeeld, maar veeleer een principe dat aan beide verschijningsvormen ten grondslag ligt. De door *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11) geïmpliceerde vrouw is daarom niet de 'gij' zelf, maar een belichaming ervan waarin de 'ik in 't zwart' de 'gij' hoopt te ontmoeten. Hij vermomt zich daartoe als gasfitter, gaat bij de vrouw naar binnen, lijkt even contact met haar te krijgen, verliest haar uit het oog en gaat weer naar buiten. Heel dit avontuur speelt zich af in de woning van die ene vrouw, die daarom evident de huiseigenares van III is. Zodoende ben ik het gedeeltelijk eens met Middeldorp; gedeeltelijk, omdat ik in tegenstelling tot hem de huiseigenares en de 'gij' niet gelijkgeschakel, maar in de eerste een mogelijkheid voor de 'ik in 't zwart' zie - één onder meerdere - om de laatste te bereiken. Ook Lodder lijkt dit standpunt te verdedigen wanneer hij schrijft:

De 'gij' verbergt zich in het huis van 'Jansen en de zijnen', de genoemde familie vindt haar complement in de 'gij': mevrouw Jansen dus. De lokroep van de appelkoopman alludeert wsch. op het paradijsverhaal, waarmee Eva als De vrouw geïntroduceerd is. De 'valse sleutels' wijzen met 'Jansen' en de koopman op een mannelijk element, dat steeds optreedt, wanneer de definitieve manifestatie van de vrouw nabij lijkt.

De 'ik' gaat dan bij de 'u' aan het werk, blijkbaar 'mevrouw' Jansen, in de verwachting de 'echte' 'u' te vinden. De huiseigenares laat zich zeker met de 'gij' identificeren, n.l. als degene die zich in ieder huis bevindt (Lodder 1973, p.14-15).

Indien ik de tweede alinea van deze interpretatie goed begrijp, dan zegt Lodder net als ik dat de huiseigenares, "mevrouw Jansen", niet meer dan een manifestatie van "de 'echte' 'u'" ofwel de 'gij' is, "die zich in ieder huis bevindt" en daarom niet aan de huiseigenares gebonden is. Ik zou met betrekking tot de 'gij' dan ook de omschrijving 'het vrouwelijk principe' willen voorstellen¹⁷, dat zowel in de huiseigenares als in alle andere vrouwen die de 'ik in 't zwart' zou kunnen ontmoeten voorkomt en daarenboven in zijn spiegelbeeld, dat om die reden een ideaalbeeld is. Het toont de 'ik in 't zwart' hoe hij zal zijn als hij bij de huiseigenares naar binnen gaat en het vrouwelijk principe weet te bereiken: een mens waarin het mannelijke en vrouwelijke verenigd zijn ofwel een androgyn mens.

Deze visie op de 'gij' als het vrouwelijk principe en op het spiegelbeeld als een androgyn ideaalbeeld van de 'ik in 't zwart' is, geef ik toe, niet van een zekere vaagheid vrij te pleiten. Ik zal haar echter, nog voor ik in hoofdstuk 4 mijn eigen interpretatie van de *Ballade* geef, in paragraaf 3.4 gedeeltelijk specificeren.

2.5 DE CHRISTELIJKE LAAG

Zoals in een groot deel van Achterbergs oeuvre is ook in de *Ballade* een christelijke component aanwijsbaar. In deze paragraaf behandel ik wat daarover is gezegd door Middeldorp, Fens, Ruitenbergs-de Wit, Meeuwesse, Wiersma, Lodder, Coetzee, Otterloo en De Vos.¹⁸

Middeldorp plaatst de christelijke laag van de *Ballade* in het perspectief van de ontwikkeling van Achterbergs volledige dichterschap, een evolutie die hij als volgt schetst:

In het beginstadium (*Afvaart*) is de 'u' nog niet duidelijk bepaald. Er zijn verschillende mogelijkheden: een tweede ik, een gestorven vrouw (mogelijk ook als verschijningsvorm van de tweede ik), Christus. [] Eerst in een volgend stadium wordt de 'u' gebonden aan de realiteit van een gestorven geliefde. [] Er is na dit tweede stadium een terugkeer van de 'u' binnen het vers. De 'u', de vrouw, is de gestalte, de formule voor de idee van Achterbergs poëzie (Middeldorp 1966a, p.187).

De verhouding met haar is echter geen persoonlijke liefdesverhouding, maar

een bepaalde zijnswijze van de dichter, zonder de ander kan de dichter niet zijn. De ontmoeting met de ander, ook de ervaring van de scheiding van haar en het zoeken van de overwinning van deze scheiding, is het streven naar het tenietdoen van dood en schuld. Daardoor moest het contact van de dichter uit met haar wel leiden tot contact van God uit met de dichter. De ontmoeting met God is de consequentie van de ontmoeting met haar.

De poëzie van Achterberg richt zich op een bestemming na de dood. Meer nog dan in de direct herkenbare relatie met de bijbel en de bijbeltaal is daarin het typisch christelijk karakter van zijn werk gelegen.

De tragedie van de gasfitter preludeert daarop en is als zodanig slechts tragedie.¹⁹ De realisering van de laatste ontmoeting ligt buiten het vers (id. p.187-188).

Aldus Middeldorp, uit wiens volledige interpretatie kan worden geconcludeerd, dat hij deze ontwikkeling van onbepaalde 'gij' via 'gij' als vrouw en 'gij' als God naar "een bestemming na de dood" zich vooral in I, III, IX en XIV ziet voltrekken.

Mijn probleem hiermee is allereerst, dat Middeldorp niet duidelijk maakt hoe het begrip 'schuld' dient te worden begrepen, niet aangeeft of we hier met een concrete schuld aan de dood van de 'gij' of met een meer algemeen existentiële dan wel religieuze schuld te maken hebben. Ook vind ik dat hij zijn interpretatie nauwelijks staft. Zo noemt hij bij de behandeling van het avontuur van de fitter bij de huiseigenares (id. p.177-178) geen enkel argument waaruit blijkt, dat de zoektocht naar de 'gij' inderdaad samenvalt met "het streven naar het tenietdoen van dood en schuld" en blijft ook onbewezen, dat de gebeurtenissen in IX met dit thema te maken hebben. Weliswaar zegt Middeldorp, dat er "misschien geen gedicht in het totale oeuvre van Achterberg [is], waarin de dichter zo beklemmend psychische ontredde en religieuze ervaring van kleinheid tegenover God, gestalte geeft, als in deze liftscène" (id. p.181), maar hij verzuimt daarbij het door hem veronderstelde verband met de thematiek van dood en schuld toe te lichten. Deze kritiek impliceert overigens niet, dat ik een dergelijke thematiek afwezig acht. Immers, zoals ook uit Ladders opmerkingen over de 'gij' is op te maken, verwijst de regel *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11) duidelijk naar de zondeval en daarmee inderdaad naar dood en schuld. Mijn bezwaar is alleen, dat Middeldorp deze allusie niet te berde brengt en daarmee de gelegenheid voorbij laat gaan om zijn interpretatie te concretiseren.

Middeldorps visie op "het typisch christelijk karakter van [Achterbergs] werk" en derhalve ook van de *Ballade* roept voor mijn gevoel ook een probleem op, maar dat zal tot paragraaf 2.7 moeten wachten. Nu eerst de commentaar van Fens, die de in *De appelkoopman lokt u*

met zijn roep (I,11) vervatte allusie wel vermeldt (Fens 1968–1969, p.165–166) en bovendien op nog een aantal andere bijbelverwijzingen attendeert. Ik citeer.

Het bevel van de directeur [in V]:

'Ga morgen naar dezelfde straat, mijn zoon.
Je weet hoeveel belang ik in je stel.'

[] wordt gegeven in woorden met bijbelse reminiscenties: het herinnert aan de woorden uit de hemel bij de doop van Jezus en de woorden bij de zogenaamde gedaanteverandering op de berg Thabor. 'Heren van alle natie, tong en ras' (sonnet tien) doet denken – in deze situatie – aan het Boek van de Openbaring; de voorzitter van het christelijk vakverbond besluit in sonnet twaalf zijn toespraak met de ook door Jezus veel gebruikte woorden: zondig niet meer. Het gebeuren in dit sonnet beschreven heeft veel van een plechtige boeteviering; de gedachte daarin, dat het hele lichaam lijdt door de fouten van één, is typisch christelijk, of paulinisch als men wil. Spreekt in de derde regel van het laatste sonnet: 'Hij werd gemeten en geschikt bevonden' niet een herinnering mee aan het bijbelse 'gewogen en te licht bevonden' ? [] Je kunt erop wijzen, dat met name in sonnet tien, in de hemel spelend, de fitter iets van een onbegrepen, uitgelachen profeet heeft; dat hij afdaalt in een soort onderwereld en opstijgt naar de hemelen, dat er [] iets van Jona in hem zichtbaar wordt, [doordat hij zich door het "letterlijk hoger op" (id. p.203) te zoeken aan het bevel van de directeur onttrekt.] [] En om de zaak nog gecompliceerder te maken: ik heb me nooit aan de indruk kunnen onttrekken dat ook typische kerkelijke termen in dubbele bodem aanwezig zijn. De slotregel van het eerste sonnet: 'en tot uw dienst, gasfitter van beroep'; in de tweede regel van het tweede sonnet lijkt dat 'beroepen tot de dienst' aanwezig in 'vermomd als man van de gemeente'; en in het zo raadselachtige zevende sonnet staan de regels die ook weer religieus-kerkelijke implicaties kunnen geven:

Misschien vindt hij het enigszins verdacht,
dat hij me aantreft in gemeentewijken,
waar voor een fitter niets valt te bereiken.
Er woont een jong en roekeloos geslacht
bij ander licht.

Dat doet denken aan een geroepene die zich met zijn boodschap in bepaalde moderne buurten niet meer behoeft te vertonen. Dat de fitter een boodschap heeft kan blijken uit de hatelijkheid van al die heren in sonnet tien die hem toevoegen: 'je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen.' Neemt men die profetische, voor mijn part Jezus-trekken bij de fitter aan, dan kan het moeilijkste sonnet van de reeks, het zesde, althans ten dele een zinvolle verklaring krijgen. Het eerste kwatrijn ervan luidt:

Die nacht kwam ik alleen nog maar te weten,
dat de conciërge sliep. Hij was vermoed
en had de cijfers in zijn hoofd vergeten.
Het lag gekanteld op een arm.

De gasfitter is op verkenning uitgegaan bij het nieuwe flatgebouw, waarin hij later naar de hemel zal opstijgen. De conciërge hier beschreven, zal de huisbewaarder van dat flatgebouw zijn. De conciërge van de hemel heet in de traditie Petrus, die ook bij een ander beslissend moment van vermoeidheid in slaap viel (id. p.203–205).

In dit uitvoerige citaat somt Fens een groot aantal mogelijkheden op maar, zo geeft hij toe, "een geleiding waarin deze zaken passen, een raam waarbinnen ze relevant worden, kan ik niet vinden" (id. p.204). Zijn suggesties vormen daarom vooralsnog slechts een aanzet tot de verdere interpretatie van de christelijke laag van de *Ballade*.²⁰

Stelliger dan Fens is Ruitenberg-de Wit. Op grond van haar interpretatie van de fitter als een mysticus stelt ze, dat de *Ballade* ten dele over de tegenstelling tussen mystiek en occultisme (Ruitenberg-de Wit 1968, p.121), "tussen geoorloofde en ongeoorloofde wegen naar de hogere bewustwording" (id. p.117) handelt. De fitter streeft naar de mystieke eenwording met God, waartoe hij "de weg van ascese, meditatie en gebed" (id. p.114) dient te gaan, maar waarbij hij tevens wordt belaagd door allerlei oneigenlijke, occultistische methoden, die hem van het ware pad afleiden, in "de duistere nevelsfeer" (id. p.121) van de dood brengen en die hij dus dient te vermijden.

Hoe speculatief Ruitenberg-de Wit bij deze interpretatie te werk gaat blijkt wel uit haar commentaar bij de volgende regels:

[] Ik draai de schroeven aan.

[]

[]

terwijl ik bezig ben, gebukt, geknield,
of op mijn buik naga wat er aan scheelt (II, 7-11)

die in haar optiek een vorm van ongeoorloofde "lichamelijke tucht" (id. p.117) vertegenwoordigen "om tot een verlichtingservaring te komen" (id.). Ze licht dit toe met:

Bij de hierboven geciteerde verzen zou men kunnen denken aan het inhouden van de adem en bepaalde nauwkeurig voorgeschreven oefeningen en houdingen die dienen om psychische processen te beïnvloeden door middel van in de buik gelegen endocrine klieren en daarmee in verband staande zenuwcentra (id.).

Dat de fitter hier in de eerste plaats een lek in de gasleiding repareert is blijkbaar een dermate oninteressant gegeven, dat Ruitenberg-de Wit het totaal negeert. In plaats van de tekst te respecteren wringt zij hem in het keurslijf van haar allegorische interpretatie van de *Ballade*, die ze echter, zeg ik nogmaals, op geen enkele manier aannemelijk maakt, ook niet voor wat betreft de tegenstelling mystiek-occultisme.

Bij Meeuwesse leidt het christelijk aspect van de *Ballade* tot een afwijkende opvatting van het gasfittersberoep. Anders dan de overige commentatoren meent hij, dat men uit de overgang van

Ook kan ik binnen komen, doodonschuldig
en tot uw dienst, gasfitter van beroep (I,13-14)

naar

Dan - op klaarlichte dag bij u aan 't werk,
vermomd als man van de gemeente [] (II,1-2)

niet mag opmaken, dat het gasfittersberoep enkel een vermomming zou zijn van de 'ik in 't zwart' om in contact te komen met de 'gij'. Zijn argumentatie hiervoor is:

Sonnet twaalf geeft ons duidelijk te verstaan, dat de ik-figuur lid is van het kristelijk vakverbond van gas- en waterfitters, iets wat zich moeilijk zou laten rijmen met de opvatting dat het gasfittersberoep van de man op louter fictie berust. De vermomming betreft, dacht ik, iets anders en wel het optreden van de gasfitter als werkmans in gemeentedienst. Als gemeentewerkman treedt deze - kristelijk georganiseerde - gasfitter met zijn instrumenten op op alle plaatsen waar hij zich bevindt. Bezeten van de drang met de "u" in contact te komen interpreteert hij de opdrachten die hij van de directie ontvangt, op zijn wijze (Meeuwesse 1970, p.19).

Waarom bij de behandeling van de gebeurtenissen in het flatgebouw wordt toegevoegd:

De lift stopt. De fitter geeft het over aan Gods raadsbesluit. Hij betreedt een der hoogste etages van de flat waarin de nieuwe aarde en de nieuwe hemel uit "De Openbaring" als het ware gesecculariseerd schijnen te zijn. Als in een soort U.N.O.-gebouw, zou ik haast gezegd hebben. De fitter wordt er wreed gedecilluseerd. Heren van alle natie, tong en ras laten zich door hem geen smoesjes verkopen. De als gemeenteman vermomde fitter wordt buiten gezet. De dichter en profeet wordt verworpen (id. p.23).

En dit krijgt nog een voetnoot (nummer 4) waarin Meeuwesse op de reeds door Fens gesignaleerde apocalyptische reminiscentie in *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2) wijst en waarin hij verder opmerkt, dat *Kamer aan kamer gaan de deuren open* (X,1) op *Na dezen zag ik, en ziet, een deur was geopend in den hemel* (*Openbaring* 4,1) alludeert.²¹

Omdat de fitter lid is van een christelijke vakvereniging constateert Meeuwesse, dat hij altijd al een fitter was en in die functie als een christen-profeet werkzaam is in een seculier milieu. Deze interpretatie is echter niet steekhoudend, want ook binnen de opvatting dat "het gasfittersberoep van de man op louter fictie berust" laat zich het lidmaatschap van 't christelijk vakverbond (XII,1) uitstekend verklaren. Het is in dat geval gewoonweg evenals de fitter zelf een fantasieproduct van de 'ik in 't zwart', dus het resultaat van diens fitteridentificatie. De 'ik in 't zwart' stelt zich voor een fitter te zijn, meer specifiek: hij stelt zich voor een christelijke fitter te zijn en ontwikkelt bijgevolg ook de imaginatie dat hij lid is van een dito vakverbond. Dat dit vervolgens in XII als werkelijk bestaand wordt voorgesteld is uiteraard merkwaardig, maar niet vreemder dan het feit dat met de fitter vanaf dat sonnet, nadat de 'ik in 't zwart' hem van zich heeft afgesplitst, hetzelfde gebeurt. Met andere woorden: de 'ik in 't zwart' wordt wel degelijk pas in II een fitter en de hamvraag hierbij is, welke relatie hij als christelijke fitter met de eveneens christelijke flatbewoners heeft. Want ook Meeuwesses opvatting dat in X "de nieuwe aarde en de nieuwe hemel uit 'De Openbaring' als het ware gesecculariseerd schijnen te zijn" is naar mijn smaak onhoudbaar, omdat deze in feite enkel het resultaat van zijn verkeerde visie op de fitter is. Hij signaleert een tweetal apocalyptische verwijzingen in X, moet ze omwille van zijn interpretatie echter uit de christelijke sfeer halen en ziet daarmee over het hoofd, dat ze er niet meer dan een aanwijzing voor zijn dat ook de flatbewoners het christendom vertegenwoordigen, hoewel een christendom dat blijkens *je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen* (X,4) een conflictueuze relatie met dat van de fitter heeft. Waaruit dat conflict ook bestaat, het wordt in ieder geval niet bepaald door de tegenstelling christelijk-seculier.

Voor het overige concludeert Meeuwesse op grond van de laatste regel van de *Ballade*: *Hij rust in God. De aarde dekt hem toe*, dat er in de cyclus sprake is van een androgyn godsbeeld.

De kindse fitter met de witte haren zal een doodkist opvullen van zes voet en zijn eigen grafkuil opknappen als zijn laatste gat. Het "kind" vindt de "u" - logos en eros beide - als zijn vader en moeder in een uiteindelijke vrede. Hij rust in God. De aarde dekt hem toe (id.).

Met deze opvatting stem ik wel in, zij het dat ik haar in aansluiting op mijn kritiek op Meeuwesses interpretatie van de 'gij' enigszins zou willen nuanceren; niet nu, maar in hoofdstuk 4.

Wiersma beschouwt de christelijke component van de *Ballade* in het licht van het meest bekende feit uit Achterbergs leven: de doodslag op zijn hospita van 15 december 1937 (zie Hazeu 1988, p.207-215). De dichter voelt zich schuldig en neemt daarom de rol van gasfitter op zich, want in die hoedanigheid kan hij zijn schuld trachten te delgen of, zoals Wiersma het formuleert, proberen "to close [] the hole of his guilt []; the hole that needed filling was the guilt for what he had done, but also the guilt for what he was" (Wiersma 1971, p.306-307). Het probleem hierbij is echter God

for without God there would be no guilt. Therefore, closing the hole of guilt – the job of a *dichter* – is closing the hole which is God; is poeticizing God out of existence; is declaring that God is not a reality, but a hole, a negative quantity is taking the secular – and easier – view of guilt and of reality. But if the hole will not close in spite of all his efforts, then the gasfitter will be enveloped in the deadly gas, God's mystery, which makes a deeper religious experience possible (id. p.309).

Waarna Wiersma de eerste drie regels van

Hier zit geen gas. God is het gat en stort
zijn diepten op mij uit om te beleven
aan een verwaten fitter hoe verheven
hijzelf bij ledere etage wordt (IX,5-8)

citeert.²²

Deze redenering is zeer aanvechtbaar. Wiersma gebruikt namelijk een gegeven van de *Ballade* het gat, als een metafoor voor een biografische interpretatie, terwijl niets in de cyclus erop wijst dat een dergelijke lezing gerechtvaardigd is. Hij verricht dus geen onderzoek naar de tekst op zichzelf, maar gebruikt hem als illustratiemateriaal bij een algemene karakteristiek van Achterberg, wat niet alleen de *Ballade* tekort doet, maar bovendien nogal eens met onduidelijke uitspraken gepaard gaat. Zo lezen we ook:

Not the dogma alone, but the experience of his Calvinistic faith – recognition of guilt, experience of forgiveness, living a life of gratitude before God – was the program by which Achterberg resolved his overwhelming problems and became a significant poet (id. p.310).

Een uitspraak die de vraag oproept hoe het dan tegelijk mogelijk is, dat in de *Ballade* "closing the hole of guilt" hetzelfde is als "closing the hole which is God; is poeticizing God out of existence". Wiersma lost dit probleem op door te stellen dat de gasfitter – en dit in tegenstelling tot Achterberg zelf – een negatieve kijk op het universum heeft.

In the last two sonnets the gasfitter sees himself as alienated, not only from the dead lover and from God, but from himself: he thinks of himself in the third person. The gasfitter sees God and the grave as the same hole and the universe as meaningless (id.).

Maar deze opmerking miskent de duidelijk positieve lading van de slotregel van de *Ballade*. *Hij rust in God. De aarde dekt hem toe*, die toch door niemand anders dan "the gasfitter" (de 'ik in 't zwart') wordt uitgesproken en bij hem de verwachting van een "experience of forgiveness" met betrekking tot de doodslag op de hospita en "a deeper religious experience" zou impliceren. Al met al is Wiersma's interpretatie van de christelijke laag van de *Ballade* tamelijk verwarrend en daardoor, lijkt me, weinig bruikbaar.

Dit ook omdat hij het gas met "God's mystery" identificeert, wat gezien *Hier zit geen gas. God is het gat* (IX,5) niet mogelijk is. Ik constateerde dat al naar aanleiding van de interpretaties van Lodder en Coetzee, die ik nu opnieuw aan de orde stel. Lodder schrijft:

De 'ik' komt in conflict met God, omdat hij zich niet stoort aan een goddelijke opdracht, maar zijn eigen doelstelling [om de 'gij' te vinden, A.J.B.] belangrijker acht. De hybris van de 'ik' blijkt uit zijn eigengereidheid in V, die herinnert aan het hooghartige 'Maar dat zegt niets.' (I,9).

De relatie fitter / directeur symboliseert de verhouding mens / God: de 'ik' is een mens die door God geroepen wordt om Zijn profeet te zijn. Soms krijgt hij dan ook een trek van de Profeet bij uitstek, Christus. Als een tweede Saulus dient hij Gods 'uitverkoren werktuig' te zijn.

Het bevel [in V, A.J.B.] verwijst impliciet naar de plaats waar de 'ik' in II-IV al geweest is. Maar hij weigert zich tweemaal aan dezelfde steen te stoten en is ervan overtuigd dat het

'Bij de nummerborden // zal (...) vanzelf duidelijk worden'. Met dit laatste, waarin de privé-opdracht (hij heeft zichzelf beroepen) prevaleert, komt hij in conflict met Gods gebod om Hem te gehoorzamen (Lodder 1973, p.11).

Vandaar dat de fitter in het flatgebouw datgene overkomt wat reeds in paragraaf 2.3 gedeeltelijk werd geciteerd.

Via de - uitnodigend - openspringende deur in VIII en de omhoogschietende lift betreedt hij een hemels Jeruzalem, waar hij ervaart dat het gezochte lek in de verbinding 'ik'-u' het gat God is. Hij dient dus, voordat er sprake kan zijn van contact met de 'u', eerst dit lek te dichten. God is de meester over leven en dood; met het grensbef van daarvan kon de 'ik' in III nog manipuleren. De dichtersinspiratie wordt geconfronteerd met de geest Gods, (het 'gas') waarmee de omgeving verzadigd is en die over de 'ik' wordt uitgestort (IX). Maar hij wordt niet alleen ter verantwoording geroepen voor zijn overmoedige handelen, tegelijkertijd ondergaat hij de sensatie van een Pinkstergebeuren. De gasfitter-dichter activiteit wordt hiermee gesteld onder de bedoeling van God met de mens, die de 'ik' is. De opdracht uit V blijkt hier de opdracht tot profeteren te zijn. Maar ook hierin faalt de 'ik' (id. p.12).

Deze mislukking neemt evenwel niet weg, dat "de zaak" (id.) tussen de fitter en zijn directeur / God in XI "in het reine [wordt] gebracht" (id.), hetgeen Lodder tot de volgende visie op de *Ballade* in haar totaliteit brengt:

de genade van God is er voor ieder mens, hoe ver deze in zijn verwaten hybris ook is afgedwaald van de straat, genaamd de rechte (id.)²³

en hem XIV aldus doet interpreteren:

'God is het gat'. God heeft hem niet laten zitten; het gat is gedicht, en daarmee de verbinding met de 'u' in de dood tot stand gekomen (id. p.50).

Ik heb Lodder uitgebreid moeten citeren om de teneur van zijn betoog voldoende uit de verf te laten komen. Hij signaleert een tegenstelling tussen het goddelijk bevel van de directeur in V, zoals uitgesproken in de regels

'Ga morgen naar dezelfde straat, mijn zoon.
Je weet hoeveel belang ik in je stel.' (V,7-8)

en de opdracht van de fitter aan zichzelf, in casu een tegenstelling tussen het bevel tot profeteren (cf. de interpretaties van Fens en Meeuwse) en de opdracht om de volgens Lodder vrouwelijke 'gij' te vinden. Die tweede taak tracht de fitter in II-IV te volbrengen, waarin hij evenwel mislukt, waarna het bevel van V blijkens het adjectief *nieuw* (V,4) als een herhaald bevel moet worden gezien. De directeur heeft de fitter kennelijk reeds eerder de opdracht verstrekt zich naar *dezelfde straat* te begeven en omdat er nu uit I-IV op geen enkele wijze is op te maken, dat deze eerste opdracht niet strookt met wat de fitter zelf voor ogen staat, meen ik dat het door Lodder geconstateerde onderscheid niet aanwezig is. Het tweede bevel van de directeur houdt dan ook niet in dat de fitter in de flat moet profeteren, maar dat hij naar dat *tegenover* (V,13) de woning van de huiseigenares staande gebouw moet gaan om het vrouwelijk principe te bereiken, dat hij bij haar nog niet vond. Waar de relatie tussen de directeur en de fitter op die tussen God en Christus lijkt, zoals ik op grond van *mijn zoon* met Lodder aanneem (zie ook id. p.33), is deze interpretatie in harmonie met het androgyne godsbeeld van de *Ballade* en bovendien met Lodders eigen opvatting van XIV, waarin de tegenstelling profeteren-'gij' niet meer ter sprake wordt gebracht.

Dan nu de interpretatie van Coetzee. Hij beschouwt niet alleen het gas als een symbool van "the holy spirit, Logos" (Coetzee 1977, p.287), maar signaleert ook een parallel tussen de *Ballade* en Sartres *L'Être et le néant*, "in which consciousness is presented as a hole through

which nothingness pours into the world" (id.). Deze parallel is volgens hem niet in strijd met zijn interpretatie van het gas. Integendeel:

Taken together, and buttressed with the numerous ironic parallels between Christ and the I-as-gasfitter, they make of "Ballad of the Gasfitter" a story (incidentally anti-clerical) of the via dolorosa of an absurdist Christian knight, the consummation of whose search for the true *Thou* (a consummation experienced by him as humiliating failure) is a moment in the "presence" (a presence that is an absence) of both his own nothingness and an unapproachable, infinitely remote God. The presence of God is an absence: God enters the poem as a hole, because, if we follow Kierkegaard, God remains always "incognito" and the relation of the eternal of God to the existent of man a "paradox" that never loses its irrationality. The Word cannot be on man's tongue. It will not enter the structures of his discourse (id.).

Wordt het betoog eerst geschraagd door een verwijzing naar Sartre - "the darker spirit behind Achterberg" (id.) -, in het vervolg ervan wordt een beroep op Kierkegaard gedaan, alsof er geen verschil tussen de twee filosofen zou zijn, met name ook in hetgeen Coetzee over ze zegt. Dat hij de reeds naar aanleiding van Wiersma's interpretatie geciteerde tweede strofe van IX, waar het in dit verband om gaat, als een paradoxale godservaring in de zin van Kierkegaard interpreteert, als "a presence that is an absence", is begrijpelijk, maar daar heeft het 'niets' van Sartre weinig mee te maken. Want voor Sartre heeft dit begrip geen betrekking op de verhouding van de mens tot God, aangezien diens bestaan door hem geloofend wordt, maar op de mens zelf, die "in de eerste plaats 'niets' [is en] zich eerst, als 't ware in een voortdurende schepping uit het niets, tot dat [moet] maken wat hij is" (Störig 1985, deel 2, p.295). Het 'niets' van Sartre is, zoals de titel *L'être et le néant* ook aangeeft, de antipode van wat hij 'existeren' noemt, van "puur, eenvoudig, naakt Zijn, Zijn op zichzelf" (id. p.294), en heeft geen enkele religieuze lading, zodat het woord "nothingness" in een formulering als "the 'presence' (a presence that is an absence) of both his own nothingness and an unapproachable, infinitely remote God" verwarring sticht. Ontleend als het is aan Sartre lijkt het tegelijk te worden gebruikt ter omschrijving van het in IX uitgesproken nietigheidsbesef van de mens tegenover God, met als gevolg dat de vlag twee principeel verschillende ladingen gaat dekken. Ik geloof dan ook dat Coetzee's interpretatie aan helderheid had gewonnen wanneer de verwijzing naar *L'être et le néant* en daarmee zijn visie op de zoektocht van de fitter naar de 'gij' als "the via dolorosa of an absurdist Christian knight" achterwege was gebleven. Het is weinig gelukkig om de *Ballade*, waarin God overduidelijk aanwezig is, ook al is dat in IX in de vorm van een voor de mens onbereikbare verhevenheid, te benaderen met de ideeënwereld van een atheïstisch filosoof.

Zoals de meeste commentatoren schenkt ook Otterloo aandacht aan de godservaring van IX. Hij zegt daarover:

De verwaten fitter, op zoek naar zijn dame, ontdekt dat het liftgat God is. Dit is niet zo maar een woordspelletje, maar bevestigt de verticale aard van dit fantasie-avontuur op een wijze waaruit blijkt dat de ik in sonnet I het uit andere gedichten bekende ik van Achterberg is. Niet dat men daarom de beschrijving van deze gasfitter-God au sérieux hoeft te nemen. Het is een concreet-komische beschrijving van de populaire Calvinistische Godsvoorstelling waar Achterberg mee opgevoed was en in de essentie waarvan hij ook geloofde (Otterloo 1982, p.450).

Het eerste deel van dit citaat is zonder verdere toelichting moeilijk te begrijpen en het tweede, de opmerking dat er van "een concreet-komische [] Godsvoorstelling" sprake is, lijkt me niet correct, want in flagrante tegenspraak met de ontreddering die uit IX spreekt. Otterloo bespeurt ten onrechte een ironische benadering van het calvinisme in dat sonnet²⁴, wat hem er eveneens toe brengt het eerste kwatrijn van X:

Kamer aan kamer gaan de deuren open.
 Heren van alle natie, tong en ras
 roepen in koor, of 'k een verschijning was:
 je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen

op de volgende, onjuiste wijze te interpreteren:

De woorden van regel 2 voeren de gedachten naar Openbaringen 17:15 waar de formulering "natiën en menigten en volken en talen" gebruikt wordt ter beschrijving van "de wateren, die gij zaagt, waarop de hoer gezeten is," de hoer die "de grote stad", Babylon, is, "die het koningschap heeft over de koningen der aarde," daar deze allen met haar hoereren. (Op. 17:15, 18, 2). De heren vormen derhalve een welkomsc Comité dat weinig waardering voor de Calvinistische gasfitter en zijn "smoesjes" op kan brengen (r.4) (id. p.453).

Naar de interpretaties van Fens en Meeuwse al duidelijk hebben gemaakt, is op zichzelf niet te ontkennen dat *natie, tong en ras* aan de *Openbaring* doet denken, maar die combinatie van woorden komt in dat bijbelboek wel meer voor, bijvoorbeeld in *Na dezen zag ik, en ziet, een grote schare, die niemand tellen kon, uit alle natie, en geslachten, en volken, en talen, staande voor den troon, en voor het Lam, bekleed zijnde met lange witte klederen, en palmtakken waren in hunne handen* (*Openbaring* 7,9). De veiligste conclusie is daarom, dat *natie, tong en ras* X in een apocalyptische sfeer plaatst zonder dat er een specifieke bijbelverwijzing mogelijk is. De allusie die Otterloo noemt geeft een betekenis aan de *Ballade* die ze niet bezit en is hem, vermoed ik, vooral ingegeven door de behoefte om in de *Heren van alle natie, tong en ras* een antichristelijk gezelschap te zien.

Het enige sonnet van de cyclus waarin duidelijk sprake is van een ironische kijk op het christendom, of althans op een bepaalde uitingswijze daarvan, is XII, waarin *alle gas- en waterfitters* (XII,2) schuld moeten belijden vanwege de fouten die de fitter heeft gemaakt. Otterloo vermeldt deze ironie zonder verder commentaar (id. p.463), Middeldorp daarentegen zegt:

Een christelijke, burgerlijke samenleving belijdt schuld, omdat een van hen de wet overtrede heeft, de perken te buiten is gegaan. Een vergelijking met sonnet IX, waarin God zijn diepten op de verwaten fitter uitstort, toont de onbezielde formaliteit van deze schuldbelijdenis. Hierachter zit een bekrompenheid die van de dichter niets begrijpt en waarmee die dichter in een karikatuur afrekent (Middeldorp 1966a, p.184).

Middeldorp meent daarom, zoals Lodder, dat het begin van X naar het pinksterverhaal verwijst.

In sonnet X treedt de fitter een volkomen vreemde wereld binnen. De formulering waarin de dichter de heterogene flatbevolking typeert - 'Heren van alle natie, tong en ras' (X,2) - doet denken aan het pinksterverhaal uit Handelingen 2 waar de 'mannen uit alle volken onder de hemel' die te Jeruzalem aanwezig waren, worden opgesomd. Ongetwijfeld is deze formulering ontstaan door associatie met de zich uitstortende God in het vorige sonnet (id. p.182).

Naast de allusie op de *Openbaring* lijkt ook dit me een gerechtvaardigde interpretatie, vooral vanwege het (door Middeldorp en ook Lodder niet expliciet genoemde) polyglottische karakter van zowel X als Pinksteren, maar eveneens omdat het woord *verschijning* (X,3) in dezelfde sfeer als 'geest' ligt, dus aan de Heilige Geest kan worden gerelateerd.

Voor De Vos is, in samenhang met haar interpretatie van het gas en de 'gij', de *Ballade* "een bekeringsgeschiedenis" (De Vos 1984-1985, p.70), "een beschrijving van opstandigheid ten aanzien van de dood, een vertwijfeld zoeken naar het antwoord op de vraag naar de zin

van het leven en het sterven" (id. p.56), waardoor de 'ik in 't zwart' uiteindelijk tot het inzicht komt "dat niet de mens maar God over leven en dood beschikt" (id). Ze licht dit toe met:

Hij geeft het over aan een hogere macht. Hij kan berusten in een goddelijke ordening, wat blijkt uit zijn houding bij de dood van de fitter. [] Pas in het geloof vindt hij rust. [] Een levensbeschouwing die voor velen geldt, het geloof in een almachtige God, is de oplossing voor een persoonlijke wanhoop, de wanhoop van de dichter 'ik' om de dood (id).

De Vos komt mede tot deze interpretatie op grond van een in IV aanwezige allusie op de Orpheusmythe.

Of ik iets bovenmenselijks verricht,
keer ik met een verklarend handgebaar
mij naar u om, maar gij zijt niet meer daar.
[]

[]

[] Door de gang
wekken mijn voetstappen een hol gezang. (IV,5-11)

De fitter probeert, alvorens zich aan God over te geven, als een Orpheus eigenmachtig de dood te overwinnen, maar wat de mythologische zanger met Eurydice overkwam, overkomt ook hem met de 'gij': "als hij zich omdraait is de ander er niet meer", stelt De Vos (id. p.58). Vervolgens merkt ze op:

Het 'hol gezang' van zijn voetstappen [] kan naargeestigheid en verdriet aanduiden, maar het kan ook betekenen dat dit gezang geen functie heeft, het is leeg. Achter de fitter sluit zich het huis dat de toegang tot het dodenrijk in zich borg. De fitter heeft zich vergist, dit is de manier niet. De mythologische, op Orpheus betrekking hebbende episode wordt hiermee afgesloten (id.).

Ook ik meen dat er in IV een (zeer evidente) verwijzing naar Orpheus is, maar dat de mythologische episode aan het slot van dat sonnet wordt afgesloten betwijfel ik. Immers, ook *in koor en instrumenten in roepen in koor, of 'k een verschijning was* (X,3) en *door met zijn instrumenten op te treden* (XII,5) kunnen in orfische zin worden geïnterpreteerd, zodat het mij veeleer voorkomt dat de Orpheusmythe in de totale *Ballade* werkzaam is en er daarom niet zo'n strikte scheiding tussen mythologie en christendom is als De Vos poneert. Naar mijn smaak dienen deze twee lagen van de cyclus veel sterker te worden geïntegreerd dan zij doet en is daarom ook haar interpretatie dat de fitter een bekering van niet-gelovige tot gelovige ondergaat niet correct. Dat is alleen al niet mogelijk, omdat de fitteridentificatie juist door een christelijke signatuur gekenmerkt wordt, zoals bij de behandeling van Meeuwesses interpretatie is gebleken.

Ik denk te hebben aangetoond dat, ondanks de grote aandacht die de commentatoren eraan hebben besteed, de christelijke laag van de *Ballade* nog niet voldoende helder is geworden. Het zal met name van belang zijn na te gaan welke bijbelallusies de tekst bevat, wat hun betekenis is, hoe de verhouding tussen het christendom en de Orpheusmythe is en welk conflict er tussen het christendom van de fitter en dat van de flatbewoners bestaat. Verder beschouw ik het door Middeldorp aangegeven verschil tussen de diepe godservaring van IX en het karikaturaal-christelijk karakter van XII als een valide gegeven voor mijn eigen interpretatie. Hetzelfde geldt voor het door Meeuwesse signaleerde androgyne godsbeeld van de *Ballade* en Ladders opvatting dat de relatie tussen de directeur en de fitter wordt gekleurd door die tussen God en Christus.

2.6 DE EROTISCHE LAAG

Het aspect dat nu aan de orde komt wordt in de meeste commentaren betrekkelijk stiefmoederlijk behandeld. Weliswaar verwijst men vaak naar het woord *overspel* in *en kan van overspel geen sprake* (III,15), maar hoe de erotische betekenis daarvan in de *Ballade* werkzaam is blijft daarbij onbesproken. Verder schenken Fens, Meeuwesse, Lodder, Coetzee en De Vos ook aandacht aan andere facetten van dit onderwerp. Ik zal mij daarom in deze paragraaf enkel met hun interpretaties bezighouden.

Fens vermeldt ten aanzien van het woord *geflikt* in *van wat hem nog geen fitter heeft geflikt* (VIII,14) de mogelijkheid dat het een toespeling op homoseksualiteit bevat (Fens 1968-1969, p.201) en kent aan

Tafel en bed heeft hij te delen met
postbode, wisselloper en loodgieter.
Hij krijgt gedurig op z'n sodemieter,
omdat hij altijd op het eten vit (XIII,5-8)

een overeenkomstige betekenis toe.

Nogal vreemd is [deze] strofe bij eerste lezing. Niet alleen om het woord sodemieter, dat op het eerste gezicht als het mislukt resultaat van rijm dwang aandoet, maar ook om de vermelding dat de fitter niet alleen de tafel met enkele kornuiten moet delen, maar ook het bed. Zelfs in de barste tijden van bejaardenzorg of -zorgeloosheid moet zo iets een onmogelijkheid zijn geweest. Geen wonder dat je dan sodemieterij krijgt. Ik geloof, dat men die strofe zo moet lezen, dat de fitter in zich verenigt en postbode en wisselloper en loodgieter. En dat zou dan betekenen, dat de arme man, nadat het hem als fitter niet gelukt was, in nog drie hoedanigheden (en dat als zelfstandige) de pogingen in huizen binnen te dringen heeft voortgezet. Het gaat in alle drie gevallen om mensen die krachtens hun functie deuren geopend krijgen. Dan wordt 'sodemieter', in zijn letterlijke betekenis op te vatten, een heel harde kwalificatie door de 'ik' van de tragische situatie van de fitter, al spreekt er uit de hele beschrijving ook medelijden (id. p.169-170).

Verderop in zijn artikel voorziet Fens *en kan van overspel geen sprake* (III,15) van de volgende commentaar:

Ik kan die regel moeilijk anders lezen dan als een door de dichter gemaakte toespeling op de situatie: de man die zijn dubbelganger, een andere man dus zoekt (id. p.199).

In samenhang waarmee hij de betekenis van *sodemieter* aldus uitbreidt:

En ik geloof dat het woord 'sodemieter' in het dertiende sonnet - dat over het oudemannenhuis - naast de de vorige keer door mij gegeven betekenis - eveneens op de door de omgeving verkeerd geïnterpreteerde situatie slaat. Ga maar na: een kindse vent in een oudemannenhuis, de namen van straten en pleinen spelend en daarbij zeker voor zichzelf het doel van zijn zoeken niet verzwijgend (id.).

Hoewel ik het eens ben met Fens dat de postbode, wisselloper en loodgieter andere hoedanigheden van de fitter zijn en ook met hem veronderstel, dat de homoseksuele implicatie van *sodemieter* hier verband mee houdt, stem ik niet in met de uitwerking van zijn interpretatie. Volgens hem fungeert *sodemieter*, "in zijn letterlijke betekenis op te vatten, [als] een heel harde kwalificatie door de 'ik' van de tragische situatie van de fitter" en getuigt het woord bovendien van een zeker onbegrip bij de omgeving van "de arme man", dat eruit bestaat - zo begrijp ik het derde citaat - dat zijn zoeken naar de "dubbelganger, een andere man", abusievelijk voor homoseksualiteit wordt aangezien. Fens legt er dus de nadruk op dat de fitter niet

écht een homoseksueel is en geeft *sodemieter* in samenhang daarmee een negatief-metaforische betekenis, terwijl ik van mening ben dat, ondanks het feit dat het hier vier hoedanigheden van een en dezelfde mens betreft, de samenleving van de fitter, postbode, wisselloper en loodgieter vooral in haar op zichzelf tóch feitelijke, ook door de fitter niet te miskennen homoseksuele context moet worden begrepen; waarbij ik bovendien geloof dat deze samenleving een in wezen positieve functie voor de fitter heeft. Welke precies is een kwestie die pas in hoofdstuk 4 kan worden toegelicht.

Het woord *sodemieter* (XIII,7) wordt ook door Meeuwesse besproken, die er echter een andere interpretatie van geeft dan Fens. Hij stelt namelijk dat men "de betekenis van het vrouwelijke [in de *Ballade*] niet [mag] onderschatten" (Meeuwesse 1970, p.20), aangezien de fitter bij zijn jacht op de 'gij' "telkens weer met de vrouw in aanraking [komt]" (id.): de huiseigenares van III, de echtgenote van het directielid van VII, de daghit van VIII, de moeders van X en de aarde van XIV, "een magna mater" (id. p.21). Ook de aanhef van X:

Kamer aan kamer gaan de deuren open.
Heren van alle natie, tong en ras
roepen in koor, of 'k een verschijning was (X,1-3)

roept het vrouwelijke in gedachten, en wel "door op de absentie ervan te attenderen" (id.). En in XI ontmoet de fitter bij de directeur, "aanvankelijk tenminste, een haast vrouwelijk meegevoel" (id.), dat hij in V eveneens in de *verborgen*, *weke ondertoon* (V,6) van diens stem beluistert (id. p.23, voetnoot 2). Vandaar dat Meeuwesse over XIII zegt:

Als de kindse fitter in het ouwemannenhuis inderdaad een *sodemieter* is (zoals Fens veronderstelt)²⁹, dan nóg versta ik de uitdrukking "tafel en bed" [] als een zinspeling op het geluk van de "hieros gamos", dat deze vreemde, monomane ziel in dit ondermaanse ontzegd bleef (id. p.21).

Het begrip 'hieros gamos', de 'heilige bruiloft', is symbolisch voor "the union of man and woman" (ER 1987, deel 6, p.317)²⁶, in de christelijke traditie gerepresenteerd door Christus en de kerk als bruidegom en bruid, en hangt bij Meeuwesse ongetwijfeld samen met zijn interpretatie van het godsbeeld van de *Ballade*, dat hij als androgyn ziet. Maar, juist daarom wekt het bevreemding dat hij ook XIII vanuit die visie interpreteert, aangezien de 'hieros gamos' vanwege zijn betekenis op het eerste gezicht homoseksualiteit uitsluit. Meeuwesse had daarom moeten uitleggen in welke zin XIII met de 'hieros gamos' te maken heeft, welke rol de homoseksualiteit in dat verband speelt. Helaas heeft hij dat nagelaten, zoals ook Lodder zijn door hem geïnspireerde interpretatie dat er in XIII sprake is van "een 'cryptogame' verbintenis" (Lodder 1973, p.16) tussen de fitter en de 'gij' niet heeft toegelicht.

Coetzee's interpretatie van de erotiek in de *Ballade* vormt een vervolg op zijn eerdere observaties.

Finally, the hole has a third, minor, sexual signification. The search of the masculine *I* for the hole in the house of the feminine *You* (the language of Sonnet 2 is full of double entendres) and his having to make do with holes in gaspipes (Sonnets 2-4) and eventually in other men (Sonnet 13), *I* take to be a kind of bawdy sideshow in parallel to the meta-physical drama *I* have been outlining, one that points again to the danger of *naming* the *You* as God or woman (Coetzee 1977, p.288).

Coetzee refereert hier aan zijn opvatting van de *Ballade* als "the via dolorosa of an absurdist Christian knight" (id. p.287) en de door hem gesignaleerde godservaring van de fitter in IX. Omwille van de duidelijkheid citeer ik opnieuw.

The presence of God is an absence: God enters the poem as a hole, because, if we follow Kierkegaard, God remains always "incognito" []. The Word cannot be on man's tongue. It will not enter the structures of his discourse (id.).

De fitter, zoekend naar "the true primal word" (id.) waarmee de 'gij' "into some fullness of being" (id.) kan worden gebracht, vindt het niet en ontdekt derhalve dat de 'gij' niet als vrouw of God kan worden benoemd.

Door aan het gat een seksuele betekenis toe te kennen geeft Coetzee de *Ballade* een erotisch-symbolische lading, waarin niet iedereen hem zal willen volgen, hoewel het met betrekking tot het werk van Achterberg zeker niet ongebruikelijk is.²⁷ Zelf ben ik van mening - om redenen die later duidelijk zullen worden - dat dit een gerechtvaardigde procedure is. Ook vind ik dat Coetzee terecht naar een verband tussen metafysica en erotiek zoekt²⁸, maar zijn conclusies deel ik niet. Allereerst vertelt hij niet waarom de erotische "sideshow" van de *Ballade* "bawdy" is - dat maakt hij er met zijn vreemde opmerking "his having to make do with holes [] in other men" zelf van - en vervolgens zit er een onzuiverheid in zijn interpretatie. Hij gebruikt namelijk het woord 'incognito', waarmee hij dus enerzijds een verband legt met

Het kan ook niet. Ik draai de schroeven aan.
Zolang ik mij tot deze taak beperk

blijven we voor elkaar incognito (II,7-9)

maar dat hij anderzijds aan Kierkegaard relateert. Zodoende wordt gesuggereerd dat de erotische symboliek van bovenstaande regels hetzelfde zou betekenen als de godservaring van IX:

Hier zit geen gas. God is het gat en stort
zijn diepten op mij uit om te beleven
aan een verwaten fitter hoe verheven
hijzelf bij iedere etage wordt (IX,5-8)

wat evenwel allerminst het geval is. Want in IX gaat het, om Coetzees eigen woorden te gebruiken, om "a presence that is an absence" (id.), terwijl er in het citaat uit II van een dergelijke paradox geen sprake is. Daarin is de 'gij' simpelweg afwezig, niet meer en niet minder. De parallel tussen metafysica en erotiek wordt door Coetzees betoog dus niet veel duidelijker.

De Vos zoekt de erotische component van de *Ballade* in de richting van prostitutie. Zij baseert dit onder andere op VII, waarin de fitter zijn bestemming uit het oog lijkt te hebben verloren.

Het zou ook nog kunnen zijn dat de fitter door een hoerenbuurt loopt, waar hij beroepsmatig niets kan doen en waar men letterlijk bij 'ander licht' leeft. Het directielid groet dan niet uit gêne: hij heeft ruzie met zijn vrouw gehad en is naar de hoeren geweest. De fitter, die al eerder op zoek was naar een vrouw achter een raam, heeft hier wel iets te zoeken. Dit gaat misschien te ver (De Vos 1984-1985, p.41).

Met haar laatste opmerking toont De Vos zich zelf enigszins sceptisch ten aanzien van de door haar geopperde mogelijkheid. Ik geloof ook dat deze voor wat betreft VII inderdaad speculatief is, maar dat geldt niet voor het andere fragment waarnaar De Vos verwijst. De regels

Aan de voorgevels, tussen de gordijnen,
blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen
wanneer ik langs kom en naar binnen kijk (I,2-4)

laten zich tenminste, in een scabreus licht gelezen, wel degelijk met prostitutie associëren, zodat de aanwezigheid daarvan in de *Ballade* niet mag worden uitgesloten. Wel dient te

worden uitgezocht – en dit laat De Vos achterwege – in welk kader dit gegeven moet worden geplaatst.

Ik besluit deze paragraaf met de opmerking dat de commentatoren diverse erotische aspecten hebben gesignaleerd: overspel, homoseksualiteit en prostitutie, maar dat de betekenis daarvan nog moet worden uitgediept.

2.7 DE POETICALE LAAG

In zijn dissertatie over de poëtica van Martinus Nijhoff introduceert Van den Akker onder andere het begrip 'expliciete versinterne poëtica', dat door hem als volgt wordt omschreven:

In veel moderne poëzie vormt de poëzieconceptie (of vormen aspecten daarvan) het onderwerp van het gedicht zelf: het ontstaan, de inherente moeilijkheden of mogelijkheden van het creatieve proces, de relatie tussen taal en werkelijkheid enz., worden op poëtische wijze gethematiseerd. In de twintigste-eeuwse poëzie is dit verschijnsel tot een topic geworden, zodat er bijna van een apart 'genre' gesproken zou kunnen worden. Er is niet één (belangrijk) dichter uit de laatste honderd jaar te noemen in wiens oeuvre zich niet minstens één gedicht bevindt dat expliciet over poëzie zelf handelt (Van den Akker 1985, deel 1, p.15).

Waarna Van den Akker nuanceert dat de mate van explicietheid kan variëren:

sommige gedichten laten na eerste lezing geen enkele twijfel bestaan over het feit dat de poëzie zelf is gethematiseerd [], andere daarentegen lijken in eerste instantie zonder poetische lezing geheel bevredigend te kunnen worden begrepen, maar blijken pas bij nadere beschouwing en interpretatie tevens over het dichten zelf te handelen. Men zou een onderscheid kunnen maken tussen *directe* en *indirecte* expliciete versinterne poëtica (id.p.16).

In het werk van Achterberg is het overbekende *Code* (VG p.604, uit *En Jezus schreef in 't zand*), met een eerste strofe als

De levenskracht die gij eenmaal bezat
verdeelt zich nu over het abc.
Ik combineer er sleutelwoorden mee
en open naar uw dood het zware slot

een veel geciteerd voorbeeld van de eerste subcategorie, terwijl de *Ballade* een specimen van de tweede is, zoals uit de commentaren van Middeldorp, Fens, Ruitenbergh-de Wit, Meeuwesse, Lodder, Pikaart, Otterloo, Wiersma, Coetzee, De Vos en Elshout blijkt. Ik zal hun poëtische interpretaties nu bespreken, echter met uitzondering van die van Elshout, omdat zijn opvatting beter in paragraaf 2.10 tot haar recht kan komen.²⁹

Middeldorp baseert de gedachte dat de *Ballade* een poëtische strekking heeft met name op de regel *Eindelijk is het kleine lek gedicht* (IV,1), die hij aldus becommentarieert:

Ongetwijfeld zal Achterberg – al is het achteraf – getroffen zijn door de homoniemen: 'dichten' = dichtmaken en 'dichten' = een vers schrijven (Middeldorp 1966a, p.178).³⁰

De dichter vermoet zich als gasfitter om de 'gij' te ontmoeten, maar slaagt daar niet in.

Toen hij zijn oogmerk zag in het honderd lopen, en zonder ook maar iets te mogen hopen, als een geslagen hond is afgedropen, moet er een vacuüm zijn ingeslopen

(XI,2-5). Het vacuüm is het besef van de onmogelijkheid van zijn plannen. Toen hij zijn doel miste, sloop de herinnering aan haar dood binnen. Daar is door de keuze van de fittersrol ook niets meer aan te veranderen; sterker: 'Daar komt geen enkel ambacht aan te pas' (XI,6). In dit vacuüm is voor de fitter niets meer te bereiken; de identificatie van de dichter met de fitter heeft haar grond verloren, maar de rol is nog niet helemaal uitgespeeld. [] In het naspel, sonnet XII-XIV, volgen we de verdere lotgevallen van de fitter. De dichter is eruit; hij kan dus als toeschouwer en verslaggever optreden (id. p.183).

Vervolgens interpreteert Middeldorp dat Achterberg in XII-XIV "aspecten van zijn eigen bestaan" (id. p.184) gestalte geeft.

Telkens wordt in het leven zijn creativiteit bedreigd, niet alleen door de ouderdom, al noemt de dichter die hier nadrukkelijk. [] De oude kindse vent die in de stratengids namen zit te spellen (XIII,3,4) is wel de uiterste degeneratie van het zoeken naar het woord, 'dat met u samenvalt'.³¹

Achterberg tracht de bedreiging te bestrijden en te overwinnen met humor. [] Die humor is niet zachtzinnig, zij bedient zich soms van woordspelingen die - hoe zeer ze ook in de context passen - op het kantje af zijn. ('nu hij zijn laatste gat had op te knappen' (XIV,13.) In die humor spaart de dichter ook zichzelf niet. Maar altijd moet die humor dienen om een situatie te overwinnen, waartegen hij zich niet opgewassen voelt. []

In het verloop van de tragedie heeft de dood van de fitter geen functie meer, want er sterft een andere fitter dan de man van de gemeente die in het eerste bedrijf overweegt de dood te zoeken om de vrouw te ontmoeten. Daarom kan deze fitter rusten in God. En de dichter heeft kunnen ontsnappen (id. p.185).

Middeldorp koppelt de poëtische laag van de *Ballade* aan de fitteridentificatie van de 'ik in 't zwart' en interpreteert de beëindiging daarvan op tweeërlei wijze: enerzijds als de logische consequentie van het falen van de fitter-dichter, anderzijds als een ontsnapping van de dichter, de ouder wordende Achterberg, die zijn tanende creativiteit middels afstandelijkheid en humor tracht te overwinnen. De tweede interpretatie impliceert evenwel, dat het loslaten van de fitteridentificatie een noodzakelijkheid voor de dichter was om zijn creatieve vermogen te behouden en dat nu is in strijd met de eerste interpretatie, volgens welke hij zijn fitteridentificatie juist uit onmacht opgeeft. Is in de tweede interpretatie de splitsing van de fitter en de dichter positief en gewenst, in de eerste is ze negatief en ongewenst. Middeldorps betoog is dus niet consistent, wat mijns inziens is te wijten aan het feit dat hij zich in eerste instantie enkel op de tekst van de *Ballade* richt en daarna, sprekend over XII-XIV, ook een biografisch element invoert.

Fens relateert "de vraag in hoeverre het fittersgebeuren zich als een dichtersgebeuren laat lezen" (Fens 1968-1969, p.170) aan de door hem regelmatig gesignaleerde "dubbelzinnigheid van woorden en uitdrukkingen" (id.). Hij noemt in dat verband evenals Middeldorp de regel *Eindelijk is het kleine lek gedicht* (IV,1) (id. p.200) en citeert in aansluiting daarop

[] Door de gang

wekken mijn voetstappen een hol gezang (IV,10-11)

dat zich volgens hem ook laat lezen "als verwijzend naar de konkrete dichterssituatie" (id. p.202). De sonnetten II-IV bevatten daarom een dubbele laag: ze vormen een "aflopend reeksje gedichten over de dood [], onvermijdelijk, want de 'ik' was nog niet binnen of de doodsteken deden zich voor" (id.), maar daarnaast is het "niet onaannemelijk, dat je in de drie sonnetten tegelijk ook een dichtproces beschreven krijgt" (id.). Fens vervolgt zijn commentaar dan met:

Als de 'ik' zich als gasfitter het huis in zal wagen, moet, bijna noodzakelijkerwijs het volgende gebeuren. Je zou bijna zeggen: de dichter Achterberg kan zijn dichterlot niet ontgaan. De fitter komt onvermijdelijk in die en die omstandigheden, waarmee de dichter

onvermijdelijk in het van hem bekende genre terechtkomt. En de kranten zien zelfs het voor Achterberg geijkte gebeuren, zoals volgens mij in het derde sonnet in de volgende regels beschreven wordt:

In het aangrenzend gedeelte was hetzelfde bitter

lot aan de huiseigenares beschoren.
Zij lag voorover met een hand naar voren,
welke een brief omklemde, die begon:
"Hoe groot de wereld is, ik kom weerom."

Een brokje Achterberg-thematiek in een vers van Achterberg opgenomen, op een wijze die duidelijk afstandnemen tot die thematiek verraaft. Ook de regels:

Blijkbaar werd zij verrast tijdens het lezen
en kan van overspel geen sprake wezen

worden nu regels met een dubbele bodem; het verband tussen de twee mededelingen trouwens ook (id. p.202-203).

Gezien het feit dat Fens eveneens poneert dat de 'gij' geen vrouw, maar het spiegelbeeld van de 'ik in 't zwart' is en deze daar niet alleen in I, maar ook in II-IV als fitter naar zoekt, kan ik hem niet volgen wanneer hij hier betoogt, dat "als de 'ik' zich als gasfitter het huis in zal wagen [] de dichter onvermijdelijk in het van hem bekende genre terechtkomt". Met dat "bekende genre" of "voor Achterberg geijkte gebeuren" wordt immers, zo blijkt overduidelijk uit bovenstaand citaat, niets anders dan de thematiek van 'de gestorven geliefde' bedoeld, zodat Fens zichzelf onmiskenbaar tegensprekt. Dat het "brokje Achterberg-thematiek" in het kranterbericht zou worden gerelativeerd, doet hier uiteraard niets aan af.

Afstandelijkheid wordt, meent Fens, ook bewerkstelligd door de humoristische passages van de *Ballade*, bijvoorbeeld door de regels

Hij krijgt gedurig op z'n sodemieter,
omdat hij altijd op het eten vit (XIII,7-8)

en nu hij zijn laatste gat had op te knappen (XIV,13). Hij zegt:

Opvallend is, dat de grapjes [] in die passages [voorkomen] waarin de fitter als 'ik' niet zelf aan het woord is. Het effect ervan is niet zonder invloed op de rest van de ballade: de gebeurtenissen met de gasfitter krijgen er een wat tragisch-komisch karakter door. Maar dat niet alleen: de vraag dringt zich op, of Achterberg op deze wijze zijn eigen thematiek, zijn eigen dichten ook, niet wat gerelativeerd heeft (id. p.200).

Ik ben van mening dat deze vraag zich moeilijk laat beantwoorden zolang niet voldoende duidelijk is wat de thematiek van de *Ballade* is, waarmee ik op een tweede punt van kritiek op Fens' interpretatie kom. Weliswaar signaleert hij tal van passages waarin volgens hem een poëticaal moment aanwijsbaar is, maar de betekenis van die passages op het niveau van de gebeurtenissen zelf komt daarbij nauwelijks aan bod. Zo wordt over

Nu nader ik de laatste mogelijkheid.
Witte drukknoppen, fel in het gelid,
tarten als tanden in een vals gebit.
Mijn vingers voeren een verbeterd strijd (VIII,1-4)

opgemerkt, dat "de drukknoppen [] ook de toetsen van de schrijfmachine [zijn en] de situatie van de fitter [] de schrijfsituatie van de dichter [is]" (id.), maar wat deze regels op zichzelf betekenen, los van hun poëticaal inhoud, wordt niet toegelicht. Hetzelfde geldt voor het

sextet van DX, waarin volgens Fens "fittergebeurtenis en dichtergebeurtenis" (id. p.201) totaal samenvallen, evenals voor de strofe

In 't eind sloten zijn ogen zich voorgoed.
De mond viel open, maar werd opgebonden.
Hij werd gemeten en geschikt bevonden
een doodkist op te vullen van zes voet (XIV,1-4)

die de volgende commentaar krijgt:

Of het eerste deel van de tweede regel verwondering bij de fitter moet uitdrukken: uiteindelijk, met gesloten ogen, ziet hij tot zijn verbazing wat hij altijd gezocht heeft, weet ik niet zeker. Voor die verbazing is dan weinig begrip bij de omstanders, voor wie hij trouwens altijd een vreemde is geweest. Merkwaardig is wel hetgeen in de derde en vierde regel wordt verteld. Op de bijbelse reminiscentie in de derde regel wees ik al [zie p.31, A.J.B.]. Wat betekent deze aanduiding? Het erin beschrevene heeft iets definitiefs: de maat, het gewicht van de fitter komt vast te staan. Achter 'gewicht' schreef ik aanvankelijk abusievelijk 'van de dichter'; zo abusievelijk toch weer niet, want, ik meen dat men hier ook de afwikkeling van het dichtergebeuren ziet: de waarde van de dichter wordt vastgesteld en meteen definitief vastgelegd: hij krijgt de hem toekomende ruimte (id. p.207).

Of deze poëtische interpretatie goed of fout is, is met de gegevens die Fens aanreikt niet vast te stellen, omdat hij over het dichtergebeuren spreekt zonder eerst een nader onderzoek in te stellen naar zijn belangwekkende suggestie dat de fitter "eindelijk, met gesloten ogen, ziet [] wat hij altijd gezocht heeft".

Ook voor Ruitenbergh-de Wit is de fitter tevens een dichter (Ruitenbergh-de Wit 1968, p.118), wat in combinatie met haar interpretatie dat hij tegelijk een mysticus is tot de volgende beschouwing over

Het hoofdbestuur van 't christelijk vakverbond
roept alle gas- en waterfitters heden
in spoedvergadering bijeen, deelt mede
dat een van hen de reglementen schond

door met zijn instrumenten op te treden
op alle plaatsen waar hij zich bevond (XII,1-6)

leidt:

De fitter moet nu schuld belijden, omdat hij gezondigd heeft tegen de 'reglementen' (v.4). Wij hebben reeds eerder opgemerkt dat dit het essentiële punt is, waar het in Ballade van de gasfitter om gaat: de mysticus behoort zijn geest geheel en uitsluitend op God te richten, zonder zich bezig te houden met de psychische (in casu ook dichterlijke) capaciteiten, die hierbij naar voren komen, maar die geen essentiële waarde hebben. Onze gasfitter is met zijn 'instrumenten' opgetreden 'op alle plaatsen waar hij zich bevond' (v.5/6). Hij heeft het 'gat', de weg naar de hemel, niet belangeloos gezocht, maar neven-doeleinden (dichten) nagestreefd en te veel op zijn 'instrumenten' vertrouwd (id. p.133).

Nog afgezien van het feit dat de hier geciteerde regels, indien poëticaal gelezen, zeker niet betekenen dat de poëzie "geen essentiële waarde" heeft, maar hoogstens dat de fitter in de ogen van het vakverbond zijn dichterlijke bevoegdheden te buiten is gegaan, is Ruitenbergh-de Wits betoog wel hoogst merkwaardig in het licht van een aantal andere uitspraken van haar. Want wanneer het inderdaad waar is, dat "Achterberg de ervaringen van de mysticus tot onderwerp van zijn poëzie heeft gemaakt, [] dit thema [] een belangrijk deel van zijn werk [beheerst]" (id. p.115) en de fitter in III van suïcide afziet, omdat "de dichter moet blijven leven om Haar in het leven te houden met zijn vers" (id. p.118), dan kan het niet tevens zo

zijn dat de poëzie in de *Ballade* een nevendoeel zonder waarde zou vertegenwoordigen. Een dergelijke interpretatie veronderstelt in feite dat Achterberg maar beter geen dichter had kunnen zijn, wat volledig in strijd is met de betekenis die Ruitenberg-de Wit zowel aan zijn werk in het algemeen als aan III van de *Ballade* toekent.

Meeuwesse acht de poëtische laag van de *Ballade* dermate belangrijk, dat hij aan het slot van zijn artikel concludeert:

...Moest ik zo beknopt mogelijk formuleren wat de "Ballade van de gasfitter" naar mijn mening verbeeldt, dan zou ik voorlopig willen zeggen: de poëto-theologie van de kalvinistische dichter die de "magiër" Achterberg in wezen altijd gebleven is (Meeuwesse 1970, p.23).

Met deze uitspraak verbindt Meeuwesse de poëtische laag van de *Ballade* met de christelijke, hetgeen ook uit zijn commentaar op XIV blijkt:

de oude middelen hebben uitgediend: de magische of demonische verlokking, het duistere manipuleren met valse sleutels en de frauduleuze uitoefening van het métier: het gasfitterschap, het dichterschap... Er is geen andere weg meer naar het doel dan de aanvaarding van Gods algemene wet. De kindse fitter met de witte haren zal een doodkist opvullen van zes voet en zijn eigen grafkuil opknappen als zijn laatste gat. Het "kind" vindt de "u" – logos en eros beide – als zijn vader en moeder in een uiteindelijke vrede. Hij rust in God. De aarde dekt hem toe (id.).

In deze visie verliest het dichterschap zijn kracht op het moment van sterven en is de dood uiteindelijk de enige mogelijkheid om de 'gij' te bereiken. Ik citeer in dit verband opnieuw Middeldorp, die dezelfde gedachte vertolkt.

De poëzie van Achterberg richt zich op een bestemming na de dood. Meer nog dan in de direct herkenbare relatie met de bijbel en de bijbeltaal is daarin het typisch christelijk karakter van zijn werk gelegen.

De tragedie van de gasfitter preludeert daarop en is als zodanig slechts tragedie. De realisering van de laatste ontmoeting ligt buiten het vers (Middeldorp 1966a, p.187-188).

Evenals Meeuwesse trekt Middeldorp een scherpe grens tussen het dichterschap en de dood. Ik vraag me echter af of dat gerechtvaardigd is, en wel omdat het sterven van de fitter in termen van zijn beroep beschreven wordt. De regel *nu hij zijn laatste gat had op te knappen* (XIV,13) suggereert althans dat ook de dood een – zij het bijzondere – vorm van fitten is, waarmee het dichterschap automatisch gegeven is. Tenminste, wanneer we er vanuit gaan dat dit inderdaad door het gasfitterschap wordt gesymboliseerd, zoals Middeldorp meent en ook door Meeuwesse verdedigd wordt (Meeuwesse 1970, p.22). Kortom, de dood is een vorm van dichten, zodat het, omgekeerd geredeneerd, niet onwaarschijnlijk is dat het dichten weer een vorm van sterven is. Er is, lijkt me, een verband tussen dood, metafysica en poëtica in die zin, dat het schrijven van poëzie als het ware een stervensproces is om al in het leven iets te ervaren van de metafysische vervulling die de ontmoeting met de 'gij' inhoudt en die – dat ben ik met Middeldorp en Meeuwesse eens – pas na de werkelijke dood definitief wordt.

Lodder signaleert een poëtisch verschijnsel dat door geen van de andere commentatoren wordt opgemerkt. Zijn interpretatie luidt:

Stellen wij ons de verbinding 'ik'-'u' voor als een fluidum, b.v. gas, dan is een gasfitter de meest geëigende persoon om het contact tot stand te brengen. Echter, in de dubbele betekenis van het woord dichten wordt het principiële fiasco van het experiment gesymboliseerd: waar de fitter gaten dicht (dichtmaakt) is hij tegelijkertijd de dichter die gaten 'dicht' (creëert). De dichterlijke fantasie, het fluidum dat contact in het gedicht(e) mogelijk maakt, kan hij niet onder controle (fitting, III,3) houden. De denkfout die hiervan het gevolg is: te veronderstellen dat hij een situatie kan scheppen waarbinnen een gasfitter zijn

probleem oplost, wordt ongedaan gemaakt; hij blijft dan in IV met een groot lek zitten.³² De ontbrekende schakel kán niet door een gasfitter gedicht worden. De 'ik' moet echter de consequentie van zijn (dubbele) dicht-keuze aanvaarden: vanaf V zal hij, opgesloten in zijn creatie, het grote lek God vinden, ondanks zijn pogingen de eigen doelstelling te verwkelijken tegen een goddelijke wet in (Lodder 1973, p.9-10).

Zodoende is de fitter een "dichter die creëert, hoewel hij wéét dat het zinloos is" (id. p.10) en fungeert de *Ballade* als "een bundel gedichten [] waarin dit falen verwoord wordt" (id. p.7-8).

Uit de regel *Eindelijk is het kleine lek gedicht* (IV,1) blijkt onweerlegbaar dat Lodders poëtische lezing van 'dichten' juist is, maar desalniettemin betwijfel ik of daaruit de conclusie mag worden getrokken die hij formuleert. Want zijn visie op de *Ballade* als een cyclus die "het principiële fiasco van het experiment" om de 'gij' te vinden symboliseert, stoelt behalve op de poëtische betekenis van 'dichten' ook op de gedachte dat de fitter zijn doelstelling middels de conventionele uitoefening van het gasfittersberoep tracht te realiseren, hetgeen niet het geval is. Om in contact te komen met de 'gij' dient hij, zei ik al enige malen, een onconventionele wijze van gasfitten te praktizeren, wat tot de conclusie leidt dat de poëtische betekenis van het woord 'dichten' enkel in relatie met deze andere, nog vast te stellen taak-opvatting kan worden vastgesteld.

Een zeer uitvoerige interpretatie van de *Ballade* als expliciete versinterne poëtica levert Pikaart. Hij oppert de gedachte

dat de dichter in deze bundel demonstreert hoe hij een sonnet(tencyklus) bouwt. Als de cyklus af is, is ook het sonnet klaar. Dit houdt in dat de gehele bundel gezien moet worden als één groot sonnet; elk van de 14 afzonderlijke sonnetten is dan te beschouwen als een regel in het grote sonnet, de cyklus (Pikaart 1976, p.380).

Waarom een inhoudelijk aspect wordt toegevoegd.

Het probleem [] voor de dichter [is] te proberen de scheiding tussen leven en dood op te heffen. De dichter probeert dit door een gedicht tot stand te brengen. [] [Hij] *toont* hoe hij probeert te slagen in zijn poging de dood te overwinnen - hier verbeeld als het zoeken te bereiken van een dode - door een sonnet te konstrueren. En dan natuurlijk een sonnet waarin hij deze problematiek verwoordt. In zekere zin zijn hier problematiek en sonnet één geworden. Het schrijven van een sonnet is hier geworden tot een poging de dood te overwinnen (id. p.381).

Daartoe heeft "de dichter Achterberg zich als het ware verstopt in het beeld van de gasfitter die gewend is te 'dichten'", stelt Pikaart (id.), om vervolgens aan de *Ballade* een conventionele 'strofen'indeling van twee 'kwatrijnen' en twee 'terzetten' toe te kennen: I-IV, V-VIII, IX-XI en XII-XIV, met een wending na het tweede 'kwatrijn'.

In de eerste vier sonnetten poogt de fitter een lek te dichten en daar voert hij die opdracht ook uit. Toch is hij zeker niet geslaagd in het meest wezenlijke deel van zijn opdracht. Hij krijgt dan ook een tweede opdracht die hij eerst tracht te ontlopen. Dit staat in de sonnetten V tot en met VIII. Pas als hij bang wordt dat de direktie hem zal gaan wantrouwen wegens zijn zwerven in de buitenwijken van de stad, gaat hij naar de flat. Daarna komt de wending. In sonnet IX tot en met XI bevindt hij zich op terrein dat zeker niet tot het werkdomein van een fitter hoort. Het is ook heel duidelijk dat de bundel hier een wending heeft. De fitter beweegt zich naar God. En meteen blijkt dat hier een poging op dichterlijk gebied wordt ondernomen die te zwaar is. De fitter (dichter) poogt een gat te dichten, maar dat gat is God. Dat wil zeggen dat hij probeert God te dichten. Een dichter die erin slaagt God in woorden te vangen, zal het probleem van leven en dood ook kunnen oplossen. Duidelijk staat er echter ook dat de fitter (dichter) dit niet kan. "Misschien schiet me een laatste woord te binnen / als ik hem naar de eerste oorzaak vraag." Inderdaad dit wordt het laatste wat de fitter op dichterlijk niveau

probeert. Als hij God die vraag stelt, zal dat zijn laatste woord zijn, want dan is het woord aan God. In de causaliteitsleer wordt God "causa prima" genoemd. De fitter vraagt dus God naar God. Dan zal inderdaad God het antwoord geven. Hij is uitgepraat. De fitter wordt afgedankt. Hij wordt onmaskerd, men gelooft hem niet, en ook de directeur neemt afscheid van hem wegens zijn leugenachtige praktijken.

[]

Vervolgens tekenen vooral XII-XIV de aftakeling van de fitter. Nadat ook zijn directeur hem in XI in de steek liet, staat hij in de laatste drie sonnetten alleen. Iedereen stoot hem af en bevit hem. [] We zullen nu dan ook zien dat de fitter zich niet meer met fitterspraktijken inlaat, maar als dichterlijk beeld de cyklus voltooit. [] Hoewel de fitter als mens kinds is, niet meer fit maar vit en niet eens meer goed lezen kan, dicht hij nog wel als dichterlijk beeld de bundel tot het "grote sonnet" klaar is. Daarom moet de dichter als dichter eruit aan het eind en daarom ook vinden we in dit laatste deel van het sonnet de dichter die zijn eigen beeld aan het werk ziet. Zijn eigen beeld, de gasfitter, leefde voort nadat hij het had afgedankt (id. p.386-388).

Het basisgegeven van Pikaarts betoog is, dat "de dichter [] toont hoe hij probeert te slagen in zijn poging de dood te overwinnen - hier verbeeld als het zoeken te bereiken van een dode - door een sonnet te konstrueren". Ik neem deze interpretatie van hem over en denk haar in hoofdstuk 4 te relateren aan mijn hiervoor geformuleerde opvatting over het verband tussen de dood en het fitter-dichterschap.

Voor het moment echter een tweetal andere punten. Ten eerste: evenals Meeuwesse en Middeldorp ontgaat Pikaart de poëtische betekenis van *nu hij zijn laatste gat had op te knappen* (XIV,13), maar dat belet hem niet om in de laatste sonnetten toch de relatie fitterschap-dichterschap te signaleren. Merkwaardig is evenwel de formulering dat de fitter "als dichterlijk beeld de cyklus voltooit", wat ook geldt voor een variant daarvan: "de sonnetten gaan zelf hun cyklus bouwen" (id. p.385). Met dergelijke uitspraken wordt min of meer gesuggereerd, dat de *Ballade* ten dele een zichzelf genererend produkt is. Dat is hoe dan ook een absurde gedachte, mede in het licht van de stelling "dat de dichter in deze bundel demonstreert hoe hij een sonnet(tencyklus) bouwt". Had Pikaart zich consequent aan dit uitgangspunt gehouden en zich bovendien rekenschap gegeven van het onderscheid tussen een vertellende en belevende ik, dan zou hij tot de conclusie zijn gekomen dat niet alleen de fitter, maar ook de 'ik in 't zwart' het dichterschap symboliseert en dat het uiteindelijk de laatste is in wie als *vertellende* ik getoond wordt hoe de *Ballade* wordt geschreven, waarbij hij in II-V en VII-XI met de fitter samenvalt.³³ Vanzelfsprekend is het dan wel zo, vanwege het in paragraaf 2.2 gesignaleerde fundamentele verschil tussen de personages, dat de 'ik in 't zwart' als verteller-dichter principieel anders moet zijn dan de fitter.

En ten tweede: ik ben het ook niet helemaal eens met de door Pikaart voorgestelde 'strofen'indeling van I-IV, V-VIII, IX-XI en XII-XIV, die men trouwens eveneens bij Otterloo vindt. Deze noemt de *Ballade* "een soort van makro-sonnet" (Otterloo 1982, p.402) - een term die ik vanaf nu ook zal gebruiken - en zegt over de opbouw ervan:

Het eerste kwatrijn (sonnet I-IV) bestaat uit een presentatie van de auteur, de ik, en zijn eerste fantasie.³⁴ Het tweede kwatrijn zet de fantasering voort met een inleiding op het peremptoire flatbezoek (V-VIII). Het eerste terzet (IX-XI) beschrijft de opgang en de definitieve val van de gasfitter. En het tweede terzet (XII-XIV) de rest van diens leven als een aangepaste, gefrustreerde maar gerespecteerde gemeenteman, waarmee de ik zich zelfs in zijn fantasie niet kan vereenzelvigen (id. p.404).

Omdat de opgang van de fitter in IX begint, leggen zowel Pikaart als Otterloo een grens tussen VIII en IX en rekenen ze VIII niet tot de groep IX-XI. Niettemin, wanneer we ons realiseren dat de fitter al in VIII de flat binnengaat en IX-XI de gebeurtenissen in en bij dat gebouw beschrijft alsmede het directe gevolg daarvan, is het minstens zo gerechtvaardigd om

niet IX-XI, maar VIII-XI als een macrostrofe te beschouwen. Hiervoor pleit ook de overgang van

[] Ik ben gesignaleerd.

Daarom mijn schreden naar de stad gekeerd (VII,13-14)

naar *Nu nader ik de laatste mogelijkheid* (VIII,1), die een duidelijke wending in het verhaalverloop markeert (men zou kunnen zeggen: in de laatste regel van VII zelfs letterlijk). Indien men dus een macrostrofische indeling wil maken, dan geef ik de voorkeur aan I-IV, V-VII, VIII-XI en XII-XIV: een 4-3-4-3-structuur dus. Het eerste macrokwatrijn beschrijft dan het avontuur bij de huiseigenares, het tweede de verwickelingen rond het flatgebouw, terwijl de macroterzetten respectievelijk een overgangsfase en de afloop van de *Ballade* na de beëindiging van de fitteridentificatie aan het slot van XI tot onderwerp hebben. Dit voorstel impliceert uiteraard, dat de cyclus als macrosonnet een variatie op de traditionele 4-4-3-3-structuur vertoont, een variatie waaraan een bepaalde, nog te achterhalen betekenis moet zijn verbonden. Hiermee wil overigens niet gezegd zijn, dat ik de indeling van Pikaarts en Otterloo ook verwerp. Uitgaande van de gebruikelijke opbouw van het sonnet en de laatste regels van VIII:

De lift beweegt zich opwaarts naar het slot
van wat hem nog geen fitter heeft geflikt

dringt ze zich inderdaad op, maar naar ik hoop aan te tonen is de functie ervan enkel dat vervolgens des te verrassender blijkt, dat ze ondergeschikt is aan de door mij voorgestelde variatie.³⁵

Die prefereer ik dus ook boven de indelingen van Middeldorp en Wiersma, die respectievelijk een 4-2-5-3- en 4-4-4-2-structuur bepleiten. Middeldorp zegt:

De totale cyclus heeft [] hetzelfde verloop als een sonnet: de horizontale gang (I-IV), de wending (V-VI), de verticale gang (VII-XI) en de coda (XII-XIV) (Middeldorp 1966a, p.185).

En Wiersma betoogt:

So conscious was Achterberg of external form, that the whole *Ballade* is a macrocosmic sonnet. The first eight sonnets make up the macrocosmic octave, all dealing with the gasfitter's quest: the first four sonnets deal with the gasfitter's erotic quest, pursued horizontally in houses; the next four sonnets deal with the gasfitter's religious quest, pursued vertically in an apartment house. The last six sonnets make up the macrocosmic sextet: the first four sonnets deal with the gasfitter's giving up his futile quest; the last two sonnets are the gasfitter's prediction of himself in old age (Wiersma 1971, p.307).

Middeldorp rekent VII ten onrechte tot "de verticale gang" van de *Ballade*, waardoor hij tot een wel zeer merkwaardige indeling komt³⁶, en Wiersma houdt geen rekening met de beëindiging van de fitteridentificatie, zodat hij een minder voor de hand liggende opbouw van de laatste zes sonnetten voorstelt.³⁷ Dat ik bovendien bezwaar heb tegen zijn structurering van "the macrocosmic octave" behoeft na de behandeling van Pikaarts en Otterloos interpretaties geen toelichting meer.

Coetzee typeert de poëtica van de *Ballade* als een "poetics of failure" (Coetzee 1977, p.292), waarmee hij aansluit bij zijn opvatting van de 'gij' als "the true primal word" (id. p.287) en het door hem geconstateerde onvermogen van de fitter-dichter om dit in "the structures of his discourse" (id.) te integreren. De *Ballade* eindigt daarom "by swallowing its own tail" (id. p.292).

To kill the fitter, all that is required is that I [de 'ik in 't zwart', A.J.B.] reassert myself as wordmaster over a domain of words in which I have now (by naming, distancing) included

him, stage-manage a funeral, and make it clear in my scene construction that fitter, people from the flat, Jansen, etc. are items in a word game I am now terminating. I am the true poet; the fitter was a mere plug I used to get this *gedicht* (poem) *gedicht* (closed off) (id.).

Aldus Coetzee, die hierna zijn concept "poetics of failure" omschrijft als

a program for constructing artifacts out of an endlessly regressive, etiolated self-consciousness lost in the labyrinth of language and endlessly failing to erect itself into autonomy. The poetics of failure is ambivalent through and through, and part of its ambivalence is that it must parade its ambivalence; thus Beckett can speak of an art that is "the expression that there is nothing to express." (id. p.293)³⁸

Zodoende is ook de *Ballade* "no more than the processes of poetry" (id.) en refereert de cyclus uiteindelijk slechts aan zichzelf: "the formula formulates itself, turning in upon itself" (id.). Coetzee gaat zelfs zover te poneren dat Achterbergs monothematiek hierop terug gaat. "Of course his 'inspiration' had always to remain the same, of course, being this kind of poet, he was compelled to say always the same thing: after all, he had *nothing* to say" (id.).

Het is nog maar de vraag of de reden waarom Achterberg altijd hetzelfde zei is gelegen in het feit dat hij "nothing" te zeggen had. Een logischer veronderstelling is, dat hetgeen hij te zeggen had dermate belangrijk voor hem was dat hij het voortdurend moest herhalen. In ieder geval is het voor wat betreft de *Ballade* zeker niet zo, dat de fitter in XIV "a mere plug" zonder enige verdere betekenis blijkt te zijn, aangezien er aan het slot van dat sonnet: *Hij rust in God. De aarde dekt hem toe*, wel degelijk iets inhoudelijks over hem wordt gezegd. Coetzee negeert de metafysische implicatie van deze regel en heeft bovendien geen oog voor het door mij geconstateerde poëtische aspect van *nu hij zijn laatste gat had op te knappen* (XIV,13). Hij miskent met andere woorden de door deze gegevens gesuggereerde relatie tussen dood, metafysica en poëtica, waarmee zijn poëtische visie op de *Ballade* hoogst twijfelachtig wordt, ook omdat deze voortvloeit uit zijn interpretatie van de cyclus als "the via dolorosa of an absurdist Christian knight" (id. p.287), een opvatting waarvan ik de onjuistheid reeds meen te hebben aangetoond.

De Vos' poëtische interpretatie is gebaseerd op de door haar geïnterpreteerde ontwikkelingsgang van de fitter, die aanvankelijk eigenmachtig de grens tussen leven en dood tracht op te heffen en daarna, wanneer dit onmogelijk blijkt te zijn, zich overgeeft aan God. Over XII-XIV zegt ze:

De schuld van de fitter-dichter is dat hij geprobeerd heeft zijn 'instrumenten' op dood en leven te beproeven. Zijn 'instrumenten' zijn de taalmiddelen die hem ten dienste staan. Zijn fout is dat hij zelfs God heeft willen dichten. Door deze schuldbelijdenis waar iedereen aan mee moet doen, verklaart de dichter zich solidair met zijn personage. De fitter heeft het verkeerd gedaan, dus de dichter ook. Zij moeten beiden schuld bekennen en even niet achter de eeuwige raadsels aanjagen, 'zonder inmiddels naar een gat te zoeken'. De dichter heeft niets meer aan de fitter na het mislukken van zijn dichtwerk, maar [] hij is consequent en laat zijn personage doorbestaan. Zelfs laat hij hem doorgaan met zoeken naar een raadsel waarvan de dichter denkt dat de oplossing niet gevonden zal worden. Je zou kunnen zeggen dat de fitter dichter blijft, terwijl de dichter van dichten afziet.

[]

In het laatste sonnet voert de dichter zichzelf nog even ten tonele om afscheid te nemen van zijn personage. 'Aan 't graf hield verder iedereen zijn mond', het dichten over de fitter is immers afgelopen. Uiteindelijk doet de fitter waar de dichter het hele gedicht door naar gestreefd heeft: hij vult het gat en rust in God (die immers het laatste woord is). De mislukking blijkt op het allerlaatst nog een succes te zijn: het gat is gedicht (De Vos 1984-1985, p.66-67).

Met deze laatste opmerking en haar stelling dat "de fitter dichter blijft" bevestigt De Vos de door mij geïnterpreteerde samenhang tussen dood, metafysica en poëtica, maar relativeert zij tegelijk het eerste deel van haar betoog. Want ik vraag me af of in het geval de fitter tevens als dichter sterft en als zodanig in God kan rusten, zijn eerdere poging om middels zijn poëzie "God [te] dichten" werkelijk een te laken fout is. De Vos signaleert terecht het poëticaal-metafysische aspect van het sterven van de fitter, maar dat brengt met zich mee dat de scheiding die zij eerder in de *Ballade* tussen God en poëzie aanwezig acht discutabel is. Ik ben derhalve van mening dat haar interpretatie op dit punt dient te worden bijgesteld, evenals trouwens haar opmerking dat "de dichter [in XII-XIV] van dichten afziet". Zoals ik naar aanleiding van Pikaarts commentaar al opmerkte, lijkt het mij waarschijnlijker dat het dichterschap in die sonnetten – en in de hele *Ballade* – niet alleen door de fitter, maar ook door de 'Ik in 't zwart' wordt gesymboliseerd.

Uit deze paragraaf is gebleken, dat er een grote diversiteit aan poëtische interpretaties van de *Ballade* bestaat. Dat is ook begrijpelijk, omdat dit aspect van de cyclus samenhangt met de totale inhoud ervan en de commentatoren die ieder op hun eigen wijze interpreteren. Ik herhaal daarom, dat eerst zo goed mogelijk moet worden vastgesteld wat de gebeurtenissen van de *Ballade* op zichzelf betekenen alvorens de poëtische laag ervan kan worden onderzocht. Voorlopig constateer ik dat indien de fitter een symbool van de verteller-dichter is, dit ook voor de 'Ik in 't zwart' geldt, hoewel op andere wijze, aangezien er een fundamenteel verschil tussen de twee personages is. Tevens meen ik dat er een verband bestaat tussen dood, metafysica en poëtica in die zin, dat sterven een vorm van dichten is, zodat dichten weer een vorm van sterven wordt om al in het leven iets te ervaren van de metafysische vervulling die de ontmoeting met de 'gij' inhoudt en die pas met de werkelijke dood definitief wordt. Hiermee samen hangt Pikaarts interpretatie dat de *Ballade* ook laat zien hoe door middel van het construeren van een macrosonnet een poging wordt ondernomen om de dood te overwinnen. Deze samenhang moet worden uitgewerkt, evenals tenslotte nog een tweetal punten: ten eerste de relatie tussen 'dichten' als het creëren van een gat in poëtische zin en de onconventionele uitoefening van het gasfittersberoep; en ten tweede het gegeven dat de *Ballade* als macrosonnet een macrostrofische indeling van 4-3-4-3 heeft, met een wending na VII, waaraan de manifeste, conventionele indeling van 4-4-3-3, met een wending na VIII, ondergeschikt is.

2.8 HET UITGEDIJDE SONNET

Het feit dat van de 14 sonnetten waaruit de *Ballade* bestaat er één is, III, dat van 14 tot 15 regels is uitgedijd (zie p.13), is een intrigerend detail van de cyclus. Van de commentatoren zijn het enkel Lodder en Pikaart die zich met deze kwestie bezighouden.

Lodder koppelt de uitdijing van III aan het krantebericht uit dat sonnet. Hij stelt:

Ballade bestaat uit veertien sonnetten, waarvan het derde vijftien versregels telt, doordat aan het tweede kwatrijn een regel is toegevoegd. Deze afwijking vindt zijn rechtvaardiging in de functie ervan: het symboliseert het oneigenlijke van het krantebericht, dat zelf gekenmerkt wordt door pseudo-krantetaal (Lodder 1973, p.19-20).

Omdat ik deze interpretatie in noot 91 van hoofdstuk 4 opnieuw, en dan in combinatie met Lodders opvatting van de poëtische laag van de *Ballade* zal behandelen, merk ik er nu enkel over op dat hij geen poging onderneemt om vast te stellen welke regel in het tweede kwatrijn de uitdijing vertegenwoordigt. Pikaart doet dat wel. Deze commentator legt een relatie met het woord *overspel* in en kan van *overspel* geen sprake wezen (III,15), waarvan hij ten eerste

de erotische betekenis vermeldt en dat volgens hem ten tweede naar de grens tussen leven en dood verwijst (Pikaart 1976, p.383-384). Hij voegt daar een derde verklaring aan toe, die bij zijn poëtische visie op de *Ballade* past.

Tenslotte kan "overspel" erop wijzen dat er hier in dit spel met woorden geen woord of regel over is. Nu is het met het oog op de structuur van dit sonnet merkwaardig dat er juist in de *vijftiende regel* wordt vermeld dat er geen "overspel" is. Juist hier waar in het spel met woorden er sprake lijkt van overspel omdat er een regel over is. Ik meen dat "overspel" hier naast de twee eerstgenoemde betekenissen tevens een verwijzing inhoudt naar de regel die over is. Blijkens het rijmschema en de inhoud kan de regel die hier "teveel" is, zijn: "in het aangrenzend gedeelte". Het overspel, opgevat als spel over de grens, kan in een sonnet dan ook nog betekenen: het spel van oktaaf naar sekstet. Aan de ene kant van de grens gaat *hij* dood, maar aan de andere kant de "huisseigenares". Nu heeft hij echter die grens verwoord. Hij heeft namelijk gezegd als dichter "in het aangrenzend gedeelte" en die verwoording valt in het sonnet ook juist samen met die grens. Hij heeft, met andere woorden, die grens opgeheven. De dode in het oktaaf kan niet meer over die grens naar de ander in het sekstet. Maar er is nog een speelse verwijzing naar het aantal regels van een sonnet. De vijftiende regel zegt dat er geen overspel is en dat zou kunnen betekenen dat er veertien regels zijn. De lezer wordt nu verzocht dit stukje taal "in het aan / grenzend gedeelte" niet te zien als regel van dit sonnet, maar als tussenliggende wending die woord is geworden, maar niet tot de veertien regels van het sonnet behoort! Dan heeft in verstechnisch opzicht de dichter gelijk als hij hier niet vijftien, maar veertien regels ziet staan. Er is dus op velerlei wijze geen sprake van "overspel". De dichter had gemakkelijk het stuk waarover het gaat, weg kunnen laten (id. p.384).

Waarna Pikaart

'Door onbekende oorzaak vond een fitter,
bij de uitoefening van zijn bestaan,
de dood door gasverstikking. In het aan-
grenzend gedeelte was hetzelfde bitter

lot aan de huisseigenares beschoren (III,6-10)

tot

'Door onbekende oorzaak vond een fitter,
bij de uitoefening van zijn bestaan,
de dood door gasverstikking. Hetzelfde bitter

lot was aan de huisseigenares beschoren

parafraseert.

Mijn eerste opmerking hierbij is, dat het fragment dat Pikaart als de uitdijning aanwijst minder makkelijk weglaatbaar is dan hij het voorstelt, en wel omdat *In het aan- / grenzend gedeelte* (III,8-9) geen regel is, hij gedwongen is de woordvolgorde van het erop volgende fragment te veranderen en zijn parafrase twee qua lengte afwijkende regels oplevert. De *Ballade* bestaat - wanneer we rekening houden met enclise en elisie - uit regels van 10 en 11 lettergrepen, met respectievelijk mannelijk en vrouwelijk eindrijm, waarop Pikaarts laatste twee regels met 12 lettergrepen echter een uitzondering vormen. Alleen al om deze redenen vind ik zijn interpretatie weinig overtuigend, waar nog een principiële bezwaar blijkt: Pikaart ontkent in zekere zin de uitdijning van III. Op grond van een tamelijk ingewikkelde redenering zegt hij, dat *In het aan- / grenzend gedeelte* geen sonnettekst is en III daarom als sonnet geen 15, maar 14 regels telt. Wat hij als extra fragment ziet is in zijn opvatting aan III toegevoegd om de lezer erop te wijzen, dat het in fette niet bij het sonnet hoort. Naar mijn

smaak is dit een onacceptabele, geforceerde interpretatie, die het unieke karakter van III als uitgedijd sonnet geen recht doet.

Een adequate interpretatie moet dat unieke karakter juist als uitgangspunt nemen en in dat geval ligt het voor de hand te veronderstellen, dat de uitdijning een andere inhoudelijke parallel heeft dan die welke Pikaart aanwijst. Dat is ook het geval, want in de regel *bij de uitoefening van zijn bestaan* (III,7) zou men het opmerkelijke *bestaan* als een verruiming van het gebruikelijke en daarom te verwachten woord 'beroep' kunnen opvatten; in die zin dat zijn beroep voor de fitter niet in de eerste plaats een vorm van levensonderhoud is, maar daarentegen zijn hele leven bepaalt, een "levenszaak" (Lodder 1973, p.30) voor hem is. Ik interpreteer dan ook dat het deze regel is die in III als uitdijning dienst doet, mede op grond van het feit dat hij ook verstechnisch als zodanig acceptabel is. Hij maakt deel uit van strofe 2, die met haar 5 regels de afwijking van de 4-4-6-structuur van de overige sonnetten van de *Ballade* teweegbrengt (zie ook Lodders commentaar), en zou, indien hij weggelaten werd, in tegenstelling tot het door Pikaart aangewezen fragment verder geen veranderingen in III veroorzaken. Een strofe als

Dan zou er later in de kranten staan:
'Door onbekende oorzaak vond een fitter
de dood door gasverstikking. In het aangrenzende gedeelte was hetzelfde bitter

zou heel goed mogelijk zijn. De regels worden niet veranderd en het rijmschema wordt evenals dat van de eerste strofe van III gekruist.

Mijn conclusie uit deze paragraaf is, dat de functie van de uitdijning *bij de uitoefening van zijn bestaan* (III,7) samenhangt met de betekenis die het woord *bestaan* in de *Ballade* heeft.

2.9 DE TITEL

Ondanks het feit dat de titel van een literair werk in het algemeen van groot interpretatief belang wordt geacht, zijn er slechts vier commentatoren die een verklaring van de titel *Ballade van de gasfitter* trachten te geven: Middeldorp, Fens, Lodder en De Vos.

Middeldorps interpretatie luidt als volgt:

Sinds eeuwen is ballade de naam van een op zichzelf staande versvorm; als Achterberg deze naam nu geeft aan een sonnettencyclus, moet hij vooral gedacht hebben aan algemene karaktertrekken van het vers type. De sonnettencyclus over de gasfitter vertoont duidelijk kenmerken van de zogenaamde volksballade, zoals we die uit de middeleeuwen kennen. Die ballade was een episch-lyrisch gedicht, met een tragisch karakter. De liefde speelde er een belangrijke rol in. De dichter plaatste de lezer ineens midden in een situatie en van die situatie uit ontwikkelde hij het verhaal. Dit verhaal ging sprongsgewijs voort, van hoofdmoment tot hoofdmoment; bijzaken werden niet vermeld. Soms werden personen sprekend ingevoerd (Middeldorp 1966a, p.175).

Fens zegt:

De aanduiding 'ballade' doet een episch-lyrisch gedicht verwachten. Gezien de 'Ballade van de winkelbediende' uit de bundel *Mascotte* en 'Ballade van de tijd', die de bundel *Vergeetboek* afsluit [respectievelijk VG p.777-779 en 959-963, A.J.B.], neemt Achterberg het genre erg ruim. De 'Ballade van de gasfitter' bestaat uit 14 sonnetten (in feite uit

dertien sonnetten en één vers van vijftien regels, het derde gedicht), waarvan alleen de laatste drie min of meer beantwoorden aan de verwachtingen die het woord 'ballade' oproept (Fens 1968-1969, p.159).

Het laatste baseert Fens op het begin van XII, dat volgens hem als "een afsluiting" (id.) aandoet, op de sprong in de tijd tussen zowel XII en XIII als XIII en XIV, en op de observatie dat XII-XIV, waarin óver de fitter wordt verteld, het duidelijkst episch van karakter is.

In de andere verzen is de 'ik' ook steeds aanwezig, hij vertelt, maar is zelf de hoofdperson van de vertelling. Hier overheerst het lyrische element (id.).

Lodder meent:

Sinds de Romantiek pleegt men de naam 'ballade' te geven aan een episch-lyrisch gedicht, dat aanvankelijk als oeroude, van geslacht op geslacht overgeleverde, anonieme volkskunst werd begrepen. Al wat in een eenvoudige vorm (vaak in disticha of anderszins met assonerend rijm) gedicht was over heldendaden en liefdessmart, voorzover het tragische de boventoon voerde, kreeg de naam 'ballade'.

[] Met de titel [is] gegeven dat er sprake is van een episch-lyrisch gedicht, waarin het verhaalgebeuren zich [tussen XII en XIII alsmede XIII en XIV] sprongsgewijs [en zonder toelichting] voortzet. Bij reconstructie van het verhaalgebeuren nemen een aantal gedichten de vorm aan van gedachten (II-IV)³⁹ of een droom (VI), maar kunnen toch door middel van concrete tijdsaanduidingen in de lijn van de gebeurtenissen geplaatst worden. De oorspronkelijke identieke strofenbouw van een ballade vinden we hier terug in de sonnetvorm van alle gedichten in *Ballade*.

Deze ballade-kenmerken onderstrepen het cyclisch karakter van de bundel. Immers, "ein echter Zyklus kann dadurch entstehen, dass die Folge der Gedichte einer zeitlichen Folge entspricht, die zu einem Abschluss kommt. Wie man leicht erkennt, dringt mit einem solchen Handlungsverlauf in der Zeit ein episches Element in die Lyrik" (Lodder 1973, p.6; zie ook p.7).⁴⁰

En De Vos schrijft:

Het is al meteen duidelijk dat 'ballade' hier niet op de formele aspecten van de Rederijkers-ballade slaat. De term verwijst naar het middeleeuwse en romantische verhalende volkslied, waarin, volgens Buddingh', 'elementaire thema's worden bezongen: liefde, wraak, dood'. Van Gorp deelt mee dat de volksballaden zich kenmerken door 'eenvoudige taal, een afwisseling van dialoog en actie en vaak door een tragische afloop'.⁴¹ Verschillende van die elementen zijn inderdaad in de *Ballade* terug te vinden. In het verhaal over de belevenissen van een gasfitter zijn de thema's dood en God verwerkt. Elementaire thema's dus in een schijnbaar gewone, eenvoudige taal vertelde geschiedenis [sic]. Een echt 'volkslied' kan men de *Ballade* natuurlijk niet noemen (De Vos 1984-1985, p.11).

Uit deze citaten blijkt, dat vooral Middeldorp, Fens en De Vos overeenstemmen in de observatie dat de *Ballade* weliswaar overeenkomsten met de traditionele ballade vertoont, maar hoogstens in globale zin tot dat genre kan worden gerekend. Ik vraag me af of dit wellicht een bepaalde betekenis heeft en merk verder op, dat geen van de commentatoren signaleert dat het voorzetsel van ambigü is, waardoor de titel zowel 'Ballade over de gasfitter' als 'Ballade door de gasfitter' kan betekenen. Deze dubbelzinnigheid is daarom de moeite van het vermelden waard, omdat de eerste betekenis met de 'ik in 't zwart' als verteller-dichter correspondeert en de tweede met de fitter.

2.10 BIOGRAFISCH-PSYCHIATRISCHE INTERPRETATIES

Alvorens in de volgende paragraaf het uitgangspunt te formuleren volgens welk ikzelf de *Ballade* zal interpreteren, bespreek ik nog een benaderingswijze van de cyclus die in zoverre een aparte behandeling vereist, dat ze een duidelijk biografisch element bevat. Zoals bekend werd Achterberg vanwege de door hem gepleegde doodslag op zijn hospita ter beschikking van de regering gesteld en verbleef hij meerdere jaren in diverse psychiatrische inrichtingen. Van de commentatoren nu is er een drietal dat de *Ballade* aan deze periode uit zijn leven relateert: Kusters, Elshout en – hoewel indirect – Otterloo.

Kusters leest de *Ballade* als "het poëtische verslag van een 'gang door de psychiatrie'" (Kusters 1974, p.38), een opvatting die hij met name stoelt op de opmerking *je bent getikt* (VIII,11). Zijn stelling is:

Achterberg geeft ons hier een sleutel tot de interpretatie van zijn gedichtencyclus in handen, mits we het aandurven deze harde woorden serieus te nemen (id. p.39).

De fitter ondergaat daarom het volgende genezingsproces:

[Hij] voelt zich schuldig aan de dood van een niet in het gedicht figurerende of zelfs maar genoemde figuur. Slechts de hamerslagen van [*Doodstilte, die de hamerslagen heelt* (II,14), die op "het sluiten van een doodkist" (id. p.36) betrekking hebben] lijken naar haar te verwijzen. Eventueel kan men deze gestorvene identificeren met de centrale vrouw uit Achterbergs poëzie. De fitter projekteert zijn schuldgevoelens in zijn spiegelbeeld en achtervolgt deze dubbelganger met de bedoeling hem te likwideren en daarmee schuld en schuldbesef te delgen. In dit streven wordt hij bemoedigd door een directeur, die zich nauw bij de situatie van de 'ik' betrokken voelt (V,8 en XI,13).

Onder verwijzing naar Achterbergs posthuum uitgegeven bundel *Blauwzuur* (1969), waarin hij zich zo onverhuld heeft uitgesproken als in geen van zijn andere werken, zou ik in deze leiding gevende figuur de bestuurder van een inrichting willen zien. Het in deze bundel opgenomen gedicht *Directeur* [VG p.979, A.J.B.] begint als volgt:

*Vanmorgen heb ik hem zien fietsen door de lanen.
Zijn bril flikkerde in de zon.*

Misschien volgt men in zijn kliniek een geneeswijze die door de buitenwacht gemakkelijk verkeerd beoordeeld kan worden. Wanneer de fitter op zekere nacht [] het flatgebouw bezoekt om er zich alvast enigszins te oriënteren (sonnet VI), kan dit wanneer hij onvoorzichtig te werk gaat de directeur zijn kop kosten. Deze directeur is persoonlijk verantwoordelijk voor het doen en laten van de fitter.

In het zevende sonnet geniet de fitter van de vrijheid die hem om therapeutische redenen wordt toegestaan [] [om vervolgens in VIII] inzicht en genezing [] bij God zelf [te zoeken, die hij echter blijkens IX niet bereikt.] Wel ontmoet hij [in X]

Heren van alle natie, tong en ras

die ik als halfgoden-psychiaters meen te mogen karakteriseren. Zij zijn allen hier aanwezig en zeggen de fitter op shockerende wijze de waarheid of wat zij daarvoor houden (id. p.38-39).

Maar, zo sluit Kusters af:

Hoe teleurstellend zijn bezoek aan de hoogste etages van het flatgebouw aanvankelijk ook mag lijken, feit is dat de fitter er gelouterd vandaan komt. Misschien heeft hij deze genezing aan zichzelf te danken, misschien ook niet. Hij weet alleen dat er toen hij afdroop een vacuüm moet zijn ingeslopen, zoals hij het in XI zelf noemt. Een weldadige

leegte en rust is er in hem ontstaan. Zoals de kinderen zich, na *tegen* hun moeders gepraat te hebben (Sonnet X), weer voegen in de kring en als in herinnering meedraaien, zo voelt ook de fitter zich weer opgenomen in het leven. Ook hij heeft gepraat en ook hij hervindt de aansluiting bij het gezonde bestaan van vroeger. Terstond begeeft hij zich dan ook naar de directeur. Hij hoeft er zich niet beter voor te doen dan hij is. De directeur onderwerpt hem alleen nog aan een mild verhoor, controleert de genezene in een kort gesprek. Dan wordt de fitter 'ontslagen' (id. p.40).

Ik heb deze interpretatie zo uitvoerig weergegeven, opdat hopelijk beter duidelijk wordt dat ze onhoudbaar is. Kusters allegoriseert de *Ballade* in psychotherapeutische zin, maar de door hem aangevoerde argumenten daarvoor zijn uitermate zwak. Zo is er geen enkele reden om de opmerking *je bent getikt* als een verwijzing naar Achterbergs psychiatrische opname te lezen - Kusters' basisargument -, aangezien deze tot de normale omgangstaal behoort en in allerlei situaties wordt gebruikt. Ook gaat het te ver om de directeur uit de *Ballade* zondermeer vanuit *Directeur* te interpreteren, want waar in dat gedicht de context er geen twijfel over laat bestaan dat er inderdaad een psychiater is bedoeld⁴², zijn daarvoor in de *Ballade* totaal geen aanwijzingen, noch expliciete noch impliciete. De directeur uit de *Ballade* geeft leiding aan gasfitters en de overeenkomst met die uit *Directeur* is alleen, dat het in beide gevallen om brildragende gezagsdragers gaat.

Verder geeft Kusters een aantal verklaringen die niet alleen zonder tekstuele steun blijven, maar ook bijzonder vaag zijn. Dat de fitter zijn spiegelbeeld - Kusters volgt ten dele Fens' opvatting van de 'gij' - zou trachten te liquideren blijkt *nergens* en *uitspraken als "een niet in het gedicht figurerende of zelfs maar genoemde figuur"*, "misschien volgt men in zijn kliniek een geneeswijze die door de buitenwacht gemakkelijk verkeerd beoordeeld kan worden", "in het zevende sonnet geniet de fitter van de vrijheid die hem om therapeutische redenen wordt toegestaan" en "misschien heeft hij deze genezing aan zichzelf te danken, misschien ook niet" verhelderen op zijn zachtst gezegd het inzicht in de *Ballade* niet. Het zijn zeer onaannemelijke postulaten, waartoe Kusters vanwege zijn uitgangspunt gedwongen is en die de *Ballade* alleen maar onbegrijpelijk maken.

Elshout borduurt in zijn interpretatie voort op die van Kusters, maar legt tegelijk een verband met de poëtische laag van de *Ballade*. Bij hem is de 'gij' "een personificatie [] van 'het gedicht': de echte dichter, de dichter uit roeping, terwijl de fitter staat voor de 'maker van gedichten'" (Elshout 1983, p.27). Hij zegt dan:

Achterberg schreef poëzie, fanatiek en bezeten, in de hoop op ERKENNING, in de hoop daarmee zijn vrijlating uit het gesticht te verdienen. [] [Hij] heeft de poëzie gebruikt (de fitter) om erkenning, vrijlating te verwerven. Daarmee stond hij zichzelf, het ware gedicht ('GIJ') in de weg. Deze twee kunnen onmogelijk samenvallen, want tussen hen is een onoverbrugbaar gat - ontstaan door de dood (van de hospita), en de gevolgen daarvan -, dat al in IX steeds groter wordt, hoe hoger de ik stijgt (id. p.28).⁴³

Het is mij een raadsel hoe Elshout aan deze interpretatie komt. Ik citeer met instemming De Vos, die terecht concludeert dat hij "blijkbaar van mening [is] dat wij van Achterberg alleen 'on-ware' gedichten kennen" (De Vos 1984-1985, p.28) en zich met nog meer reden afvraagt: "Wat weet hij daar eigenlijk van?" (id.) Ongetwijfeld is het juist, dat het dichterschap voor Achterberg een middel tot erkenning en vrijlating betekende⁴⁴, maar dat zegt uiteraard nog niets over de *inhoud* van zijn poëzie, temeer niet omdat Elshout verzuimt aan te geven welk criterium hij bij het onderscheid tussen "de dichter uit roeping" ofwel "het ware gedicht" en "de 'maker van gedichten'" hanteert.

Daarenboven leidt zijn interpretatie zo nu en dan tot tekstverklaringen die volgens mij beslist onjuist zijn. Het sextet van IV bijvoorbeeld, in casu de zin *De deur valt in het slot* (IV,12), noemt hij op grond van *Het straatruoer / lijkt verder af. Er hangt een dikke mist* (IV,12-13) "de verbeelding van een opsluiting" (Elshout 1983, p.23) ofwel van Achterbergs

t.b.r. (id. p.27), en V verwijst volgens hem naar de periode dat de dichter in gezinsverpleging was.

Hoewel de ik 'goed en wel' thuiszit kan de directeur opbellen om bevelen te geven. [] Vanaf augustus 1943 gaat Achterberg in gezinsverpleging, de t.b.r. blijft gehandhaafd, Achterberg moet nog regelmatig terug naar de Rekkense inrichting (id.).

Tegen de eerste observatie pleit dat de fitter aan het slot van IV hoe dan ook naar buiten gaat, wat ondanks Elshouts argument de gedachte aan een psychiatrische opsluiting wel zeer onwaarschijnlijk maakt, en de tweede is in strijd met het gegeven dat de fitter in V *alleen* (V,10) is. Van een gezin is in dat sonnet geen spoor te bekennen. Waar het in het algemeen op neer komt, is dat Elshout voortdurend de ontwikkeling in de *Ballade* relateert aan de verschillende fasen van Achterbergs t.b.r., maar de manier waarop hij daarbij met de tekst omgaat lijkt me vooral te zijn ingegeven door een principe dat hij zelf aldus verwoordt: "het is altijd prettig je vooroordelen bevestigd te zien" (id. p.20). Nog één voorbeeld ter adstructie van deze kritiek. Bij VIII staat als commentaar: "[dit] sonnet levert de laatste mogelijkheden: de typemachine (het schrijven van gedichten) en als dat niet lukt: God" (id. p.28), waarbij de parallel met Achterbergs leven zou zijn dat de dichter ooit in de inrichting tegen een vriend verzuchtte: 'God zal me hier wel uithalen'. Dat dit te ver gaat spreekt voor zich.

Otterloos interpretatie verschilt in zoverre van die van Kusters en Elshout, dat hij in de *Ballade* niet een psychiatrische allegorie, maar een reactie van Achterberg op zijn "diepe geestelijke crisis" (Otterloo 1982, p.405) en de daarmee samenhangende thematiek van de 'gij' ziet. Na te hebben vastgesteld dat "de meeste sonnetten in dit gedicht [] niet over het zoeken van de ik naar de gij, maar over het fantaseren van de ik [gaan], waartoe de gij slechts de aanleiding vormt" (id.), betoogt hij:

Ook de gasfitter echter zoekt naar zijn dame. De actieve wijze waarop hij zulks doet kan echter slechts tot ontgoocheling leiden. Dat weet de ik in dit gedicht []. Men kan zich afvragen wanneer de ik, dat wil zeggen Achterberg, tot dit inzicht gekomen is. Zonder die vraag hier te kunnen beantwoorden hoeft men slechts aan de diepe geestelijke crisis die Achterberg in de dertiger jaren doorgemaakt heeft te denken om te beseffen dat dit inzicht er niet altijd geweest is. De waanzinnige en de mysticus hebben meer met elkaar en met ons andere mensen gemeen dan men in het algemeen wenst te denken.

Het lijkt mij daarom aannemelijk in de gasfitter, en ook in zijn dame, overwonnen stadia van de ik en de gij te mogen zien; stadia die Achterberg met afstand en daardoor met humor en ironie, en op een meer technisch vlak met briljante virtuositeit, kon behandelen. Ook al weet de ik in het eerste sonnet dat de avonturen van de gasfitter tot mislukking gedoemd zijn, hij is toch de *autor* van zijn fantasieën en projecteert zichzelf - zijn gasfitter-zelf, zijn zich vergissende zelf - daarin (id. p.405-406).

Wat Otterloo hier doet is niet zonder gevaar, ten eerste omdat hij een uitspraak over Achterbergs psyche doet zonder zich daarbij op biografische en medische feiten te (kunnen) baseren, en ten tweede omdat hij die diagnose als een a priori-gegeven gebruikt voor zijn interpretatie van de *Ballade*. De cyclus wordt in zijn geheel beschouwd vanuit de gedachte dat Achterberg zijn thematiek, voor Otterloo een mengeling van waanzin en mystiek, zou hebben gerelativeerd en dat leidt weer tot de conclusie dat "de ik in het eerste sonnet [al weet] dat de avonturen van de gasfitter tot mislukking gedoemd zijn". Ik zou niet weten welke gegevens uit I deze interpretatie rechtvaardigen en acht Otterloos interpretatie dan ook speculatief.⁴⁵

Mijn kritiek op het postuleren van een biografisch-psychiatrische laag in de *Ballade* is, dat een dergelijke procedure (tenminste bij de besproken interpreten) zowel van de tekst afleidt als deze geweld aandoet. Ik ben daarom van mening dat deze benadering onvruchtbaar is.

2.11 UITGANGSPUNT I

Na in de vorige paragrafen de commentaren op de *Ballade* te hebben behandeld, formuleer ik nu het uitgangspunt volgens welk ikzelf de cyclus zal interpreteren.

Waar in de *Ballade* diverse betekenislagen een rol spelen zal het duidelijk zijn, dat deze in de interpretatie ten eerste alle tot hun recht moeten komen en ten tweede met elkaar in verband dienen te worden gebracht. De commentatoren streven dit ook wel na⁴⁶, maar omdat hun interpretaties op tal van punten de toets der kritiek niet kunnen doorstaan, leveren ze ook geen juist totaalbeeld van de *Ballade* op. Dit wordt, dunkt mij, mede veroorzaakt door het feit dat één bepaald, tot nu toe nog niet besproken aspect van de *Ballade* vrijwel algemeen wordt veronachtzaamd. Donker zegt:

De *Ballade* van de gasfitter gaat [] uit van een ondichterlijke, egaal normale werkelijkheid, van een onromantisch beroep en vult het met de geheimen van zijn grondthema. [] Het [is een] zeer gewone gestalte[] die de dichter aanneemt, [] maar daardoor juist weer zéér ongewoon, want dat het geheimzinnige geheimzinnig is verbaast ons niet zó als dat het gewone geheimzinnig wordt (Donker 1954, p.166-167).⁴⁷

Met deze karakteristiek refereert Donker aan het verschijnsel waarop ik doel: het buitengewoon onlogische, absurde karakter van de *Ballade*. Wat er in de cyclus gebeurt is hoogst merkwaardig: een 'ik' die in twee 'ikken' wordt gesplitst; een 'gij' die zich moeilijk precies laat identificeren; een directeur die zijn ondergeschikte met *mijn zoon* (V,7) aanspreekt; gas- en waterfitters die *in alle hoeken* (XII,12) knielen; een bijzondere tijdservaring van de fitter, aangegeven door *of ik daar jaren stond* (X,14); een *zoldering* die in *een zerk* (II,4) verandert; het avontuur in het flatgebouw, wanneer hoogte en diepte tegelijk worden ervaren (IX) etcetera. Algemeen gesproken worden in de *Ballade* de beperkingen van het menselijk lichaam, ruimte en tijd doorbroken, wat in strijd is met de wetten van de realiteit.

Een interpretatie van de *Ballade* dient uiteraard ook dit gegeven te verantwoorden en de evidentie ervan maakt het des te merkwaardiger, dat het in de commentaren zo weinig aandacht krijgt. Eigenlijk houdt enkel Ruitenberg-de Wit er serieus rekening mee wanneer ze opmerkt:

Op het eerste gezicht lijkt wat voor ons ligt, een verhaal over een gasfitter te zijn. Rondom een 'man van de gemeente' is een raadselachtige intrige opgebouwd, een grillige en fantastische geschiedenis, waar eerlijk gezegd geen touw aan is vast te knopen. Het is dan ook een 'schijngebouw, los van makelij', het echte bouwwerk zullen we achter deze façade moeten zoeken (Ruitenberg-de Wit 1968, p.113).⁴⁸

Ruitenberg-de Wit stelt hiermee, dat het enigmatische karakter van de *Ballade* de interpreet ertoe dwingt de betekenis van de cyclus op een dieper niveau te zoeken dan dat van het manifeste verhaalverloop. Ik ben het met deze benaderingswijze eens⁴⁹, hoewel ik naar gebleken is bezwaar heb tegen de wijze waarop Ruitenberg-de Wit haar in praktijk brengt.

Is wat er in de *Ballade* gebeurt in de realiteit niet mogelijk, het komt wel voor in een surrealistische werkelijkheid. Mijn eigen uitgangspunt is daarom dat de cyclus een droom verbeeldt. De tekst doet dit bij eerste lezing ook vermoeden, want in de regels

Die nacht kwam ik alleen nog maar te weten,
dat de conciërge sliep. [] (VI,1-2)

Bij 't kriecken van de dageraad op pad,
de slaap nog in de ogen [] (VII,1-2)

en

Hij rust in God. De aarde dekt hem toe (XIV,14)

wordt over de slaap gesproken (in het laatste geval indirect) en dus over de droom. De droom is immers inherent aan de slaap³⁰, hoewel de restrictie moet worden gemaakt dat deze citaten niet aantonen of aannemelijk maken dat inderdaad de volledige *Ballade*, en niet slechts enkele gedeelten ervan – Lodder en Otterloo menen VI, memoreer ik (zie p.24) –, een droom is. Niettemin presenter ik deze opvatting als het uitgangspunt van waaruit ik de totale tekst benader, vooral op grond van zijn hiervoor gesignaleerde irreële karakter, maar ook omdat mij is gebleken dat ik enkel dan een sluitende interpretatie kan opstellen. Verder vind ik steun voor dit uitgangspunt in het feit dat de droom in het oeuvre van Achterberg een regelmatig voorkomend en belangrijk motief is.³¹

Vanzelfsprekend beweer ik hiermee niet, dat aan de *Ballade* ook een werkelijke droom van Achterberg ten grondslag ligt. Visscher stelt in dit verband terecht:

Wat de literaire kunstenaar ons als droom voorziet, behoeft immers geenszins aanspraak te maken op een werkelijke droomervaring; niets verplicht hem daartoe. Veeleer schuilt zijn verdienste hierin, dat hij een droom, al dan niet beleefd, weet te scheppen of te herscheppen, en van literair standpunt is de authenticiteit van zijn droomgedicht volslagen onbelangrijk (Visscher 1953, p.32).

De vraag of de *Ballade* wel of niet teruggaat op een werkelijke droom van Achterberg is dus interpretatief gezien niet relevant. Dientengevolge is de cyclus in mijn opvatting geen echte, maar een gecreëerde droom, een 'literaire droom', en is in samenhang daarmee de dromer niet Achterberg, maar de 'ik in 't zwart', een fictief personage, dat volgens een interpretatieve basisregel niet met hem mag worden geïdentificeerd.

Maar, wanneer de hele *Ballade* een droom van de 'ik in 't zwart' is, dan is zijn gefantaseerde fitteridentificatie als het ware een droom binnen de droom, ofwel een droomintensivering. In schema:

I-XIV : droom

II-XI : fitteridentificatie binnen de droom

En dit kan nog worden uitgebreid, want ook het krantebericht in III en de briefregel "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13), twee ingebedde teksten, kunnen als droomintensiveringen worden bestempeld, omdat ze respectievelijk een fantasie binnen de fitteridentificatie en, weer binnen die fantasie, een toekomstverwachting van de fitter vertegenwoordigen. Het laatste omdat hij zich blijkens het al door Middeldorp veronderstelde verband tussen de briefregel en *De deuren zijn geduldig; / hebben [] een brievenbus* (I,9-10) in de *weerom* komende briefschrijver projecteert (Middeldorp 1966a, p.178). In totaal krijgen we dus:

I-XIV : droom

II-XI : fitteridentificatie binnen de droom

III,6-15 : krantebericht: fantasie binnen de fitteridentificatie

III,13 : briefregel: toekomstverwachting binnen de fantasie

In de loop van mijn interpretatie zal ik nog meer van dergelijke droomintensiveringen aanwijzen, waarbij moet worden opgemerkt dat ze natuurlijk geen totaal verschillende werelden evoceren. In de ervaring van de 'ik in 't zwart' vormen ze één geheel, maar desalniettemin kunnen ze worden onderscheiden en is het ook belangrijk dat te doen, aangezien ze, juist omdat ze droomintensiveringen zijn, de thematiek van de *Ballade* op pregnante wijze aan de orde stellen, vooral de sterkere. De briefregel "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" bijvoorbeeld verheft, zou men kunnen zeggen, de droom tot in de vierde macht en is om die reden bijzonder belangrijk voor de interpretatie. We zullen hem dan ook bewaren als 'een groot scat in een cleyn vat'.

2.12 UITGANGSPUNT II

In deze paragraaf werk ik enkele resultaten van dit hoofdstuk verder uit en combineer ik deze met mijn opvatting van de *Ballade* als een droom.

In paragraaf 2.2 werd betoogd dat het imperfectum van VI erop wijst, dat er in dat sonnet verteldistantie tussen de vertellende en belevende ik is. De vertellende ik, de 'ik in 't zwart', doet achteraf verslag van gebeurtenissen die hij eerder als belevende ik, als fitter, heeft meegemaakt, maar kan zich terwijl hij dat doet niet opnieuw met de fitter identificeren. Vanwege deze verteldistantie krijgt VI een speciaal interpretatief belang. In de woorden van Stanzel:

Die Erzähldistanz, die zeitlich, räumlich und psychologisch die beiden Phasen des Erzähler-Ich trennt, ist im allgemeinen ein Mass für die Intensität des Erfahrungs- und Bildungsprozesses, dem das erzählende Ich unterworfen war, ehe es begann, seine Geschichte zu erzählen. Die Erzähldistanz (zwischen erzählendem und erlebendem Ich) ist daher auch einer der wichtigsten Ansatzpunkte für die Interpretation (Stanzel 1979, p.271).

Voor de *Ballade* betekent dit, dat de 'ik in 't zwart' met name in VI de aard en betekenis van de gebeurtenissen, van zijn droom, volledig doorziet. Dat doet hij trouwens eveneens in XIV, dat ook in het imperfectum wordt verteld en waarin deze tempus samen met het feit dat de inmiddels van de 'ik in 't zwart' afgesplitste fitter gestorven is een met VI vergelijkbare reflectieve instelling ten opzichte van de belevenissen aangeeft.

Maar behalve in VI en XIV wordt het imperfectum ook een aantal malen in andere sonnetten van de *Ballade* gebruikt. Het functioneert dan meestal vanuit het presens waarin die sonnetten in principe worden verteld en heeft in die gevallen dan ook niet dezelfde status als het imperfectum van VI en XIV. Dit geldt bijvoorbeeld voor het krantebericht van III, de regels *Het beste was, ik bleef hier niet alleen* (V,10; een optatief) en *Het werd intussen middag zie ik wel* (X,10), evenals voor de in XI gegeven terugblik op de gebeurtenissen van X.⁵² Het geldt echter niet voor *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14), fragmenten waarin het imperfectum naar mijn mening wél dezelfde functie als dat van VI en XIV vervult, ondanks het feit dat de onmiddellijke context ervan het presens en de fitteridentificatie is.

Op het eerste gezicht lijkt dit een moeilijk te verdedigen standpunt, omdat men – ervan uitgaande dat de verklaring rijm dwang te simpel is – zou kunnen zeggen, dat *was* en *stond* uitsluitend een tot de fitteridentificatie beperkte irrealismodaliteit van *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14) aanduiden, dus niet naar het verleden verwijzen en bijgevolg ook niet met VI en XIV te vergelijken zijn. Deze tegenwerping wordt in het geval van *stond* evenwel ontkracht door het bijwoord *daar*, dat hoe dan ook een zekere afstand in ruimte en (daardoor) tijd ten opzichte van de in *of ik daar jaren stond* beschreven gebeurtenissen indiceert, een afstand die door het bijwoord 'hier' niet zou zijn opgeroepen. Het bijwoord *daar* fungeert anders gezegd als 'shifter', dat wil zeggen: het verandert het perspectief van waaruit de gebeurtenissen worden verteld.⁵³ Wordt het grootste deel van X (en van de *Ballade*) vanuit de fitteridentificatie beschreven, *daar* geeft aan dat dit met *of ik daar jaren stond* niet het geval is en er in dit fragment wel degelijk een met VI en XIV overeenkomstige vertelsituatie is, zodat we, doorredenerend, ook mogen vaststellen dat het imperfectum *stond* op het verleden betrekking heeft. Voor *of 'k een verschijning was* kan ik deze interpretatie vanwege het ontbreken van een 'shifter' niet op dezelfde wijze adstrueren, maar omdat deze regel inhoudelijk sterk met *of ik daar jaren stond* samenhangt, eigenlijk op een andere manier hetzelfde zegt – wat in hoofdstuk 4 aannemelijk zal worden gemaakt –, ken ik aan *was* dezelfde functie toe als *stond*. Hiermee is de irrealisfunctie van *was* en *stond* overigens niet verdwenen, maar wel op het tweede plan komen te staan. In mijn optiek ontlent *of 'k een*

verschijning was en of ik daar jaren stond hun irrealismodaliteit namelijk niet zozeer aan het imperfectum, maar in de eerste plaats aan het voegwoord *of* en gaat als gevolg daarvan de irrealisfunctie van *was en stond* weliswaar meespelen, maar wordt ze daarom nog niet noodzakelijk gemaakt. In *Of ik iets bovenmenselijks verricht* (IV,5) bijvoorbeeld hebben we tenslotte ook met een irrealis te maken, terwijl deze regel toch in het presens staat.⁵⁴

Dat een aantal fragmenten van de *Ballade* achteraf, in het imperfectum, wordt verteld is voor deze fragmenten zelf van belang, maar heeft daarenboven consequenties voor de totale cyclus. Want dit gegeven in combinatie met het feit dat de tekst "duidelijk een eenheid vormt van elkaar chronologisch opvolgende gebeurtenissen" (Fens 1968-1969, p.160) leidt tot de conclusie dat ook de andere, in het presens gestelde gedeelten van de *Ballade* in principe achteraf worden verteld. Daarmee wordt dit presens een 'historisch presens', dat zich dus in die zin van het imperfectum van VI, XIV, *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14) onderscheidt, dat de 'ik in 't zwart' er zijn droom zo in vertelt "alsof hij alles weer opnieuw beleeft" (Meeuwesse 1970, p.19)⁵⁵, hetzij in zijn fitteridentificatie (meestal), hetzij in zijn eigen hoedanigheid (in I, XII en XIII).

Iets achteraf vertellen en terzelfdertijd opnieuw beleven is echter niet hetzelfde als iets voor het eerst beleven, want waar in het tweede geval de ervaring authentiek is, kan ze in het eerste geval door de wijze van vertellen worden gekleurd en becommentarieerd. Wanneer de 'ik in 't zwart' in zijn fitteridentificatie bijvoorbeeld zegt:

Hier zit geen gas. God is het gat en stort
zijn diepten op mij uit om te beleven
aan een verwaten fitter hoe verheven
hijzelf bij iedere etage wordt (IX,5-8)

dan verwoordt en interpreteert hij gevoelens die tijdens deze belevenis zelf op preverbaal of in ieder geval minder verbaal niveau aanwezig waren, sterker nog: vindt er gezien de poëtische laag van de *Ballade* interpretatie van deze droominhoud plaats door middel van een literaire structurering, zoals met elke droominhoud van de *Ballade* gebeurt. Ik acht een dergelijke mengeling van herbeleving en interpretatie middels literaire structurering dan ook aanwezig in alle in het historisch presens vertelde gedeelten van de cyclus, hetgeen men vanuit de theorie van Stanzel ook zo kan formuleren, dat de verteldistantie in die gedeelten behouden blijft. Wel speelt ze er natuurlijk een minder pregnante rol in dan in VI, XIV, *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14), fragmenten waarin de mogelijkheid tot interpretatie middels literaire structurering het meest optimaal is, omdat er geen herbeleving plaatsvindt. Kennelijk betreft het hier droominhouden die daar om de een of andere reden niet voor in aanmerking komen. Welke reden dat is moet nog worden uitgezocht.

Bovenstaande bevindingen en die van paragraaf 2.2 resumerend kom ik tot het volgende 'narratologisch raamwerk' van de *Ballade*:

- | | |
|------|--|
| I | Historisch presens,
geen fitteridentificatie,
herbeleving van de droom als 'ik in 't zwart',
samen met verteldistantie ofwel interpretatie middels literaire structurering. |
| II-V | Historisch presens,
fitteridentificatie,
herbeleving van de droom als fitter,
samen met verteldistantie ofwel interpretatie middels literaire structurering. |
| VI | Imperfectum,
fitteridentificatie in de droom,
maar geen herbeleving van de droom als fitter,
enkel verteldistantie ofwel interpretatie middels literaire structurering. |

- VII-X,2 Als II-V.
- X,3 Als II-V voor wat betreft *roepen in koor*.
- X,3 Als VI voor wat betreft *of 'k een verschijning was*.
- X,4-13 Als II-V.
- X,14 Als II-V voor wat betreft *snel- / len langs mij heen*.
- X,14 Als VI voor wat betreft *of ik daar jaren stond*.
- XI Als II-V.
- XII-XIII Als I.
- XIV Imperfectum,
geen fitteridentificatie,
geen herbeleving van de droom als 'ik in 't zwart',
enkel verteldistantie ofwel interpretatie middels literaire structurering.

Met dit narratologische raamwerk heeft de *Ballade* een basisstructuur gekregen die de aanzet vormt voor de verdere interpretatie van de cyclus als een literaire droom van de 'ik in 't zwart'.

Echter, is de 'ik in 't zwart' de dromer van de *Ballade*, hij is natuurlijk niet verantwoordelijk voor de literaire structurering van de tekst. Tenslotte heeft niet hij, maar Achterberg de *Ballade* geschreven en mag hij, werd reeds opgemerkt, niet met hem worden verward. Anderzijds, in de 'ik in 't zwart' wordt wel *getoond* hoe de *Ballade* is geschreven (zie p.48); hij symboliseert het verteller-dichterschap en als zodanig heeft hij in zoverre toch een relatie met Achterberg, dat hij diens 'poëtisch ik' of 'persona' is (zie Buddingh' 1977, p.140). Om nauwkeuriger te zijn: hij is de persona van wat men in de narratologie de 'abstracte auteur' noemt. Schmid definieert dit concept als volgt:

Der a b s t r a k t e A u t o r lässt sich [] definieren als dasjenige Prinzip, das in einem Werk die sprachlautliche Schicht, die Bedeutungsschicht und die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten sowie die ästhetische Organisation und Hierarchie dieser Schichten in der Gesamtstruktur so und nicht anders beschaffen sein lässt. Zugleich ist der abstrakte Autor das hypostasierte 'Spiegelbild' des konkreten Autors, der psychophysischen Dichterpersönlichkeit, in seinem Werk (Schmid 1973, p.24).

Raat zegt op basis hiervan:

De abstracte auteur is dus, als ik het bovenstaande wat vrijmoedig parafraseer, het beeld van de concrete auteur dat uit de tekst valt af te leiden, alsmede de verantwoordelijke voor de organisatie van die tekst en de betekenissen die daarin worden gevormd (Raat 1985, p.25).

Wanneer ik daarom in mijn interpretatie gemakshalve toch over de 'ik in 't zwart' als de auteur of verteller-dichter van de *Ballade* spreek, dan doe ik dat tegen de achtergrond van deze definities. De 'ik in 't zwart' is als verteller-dichter dus eigenlijk de persona van een beeld dat ik mij van Achterberg vorm, ofwel van de abstracte auteur, die als gehypostaseerde gestalte niet met Achterberg samenvalt en op wie ik bijgevolg zowel mijn uitgangspunt dat de *Ballade* een literaire droom verbeeldt als het narratologisch raamwerk kan terugvoeren zonder mij aan een 'intentional fallacy' schuldig te maken: de bekende fout dat men in een literair werk naar de intentie van de concrete auteur zoekt (zie Buddingh' 1977, p.93).

Uit de definities van Schmid en Raat blijkt eveneens, dat het niet alleen mogelijk is om mijn uitgangspunt en het narratologisch raamwerk aan de abstracte auteur toe te schrijven, maar ook de thematiek van de *Ballade*. Wat dit betreft is er nog slechts een aantal

onsamenhangende conclusies ofwel deelinterpretaties, die ik omwille van de duidelijkheid nu herhaal, ze daarbij nummerend om er later aan te kunnen refereren.

1. Paragraaf 2.2 en 2.12: De verteldistantie van VI, XIV, *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14) impliceert dat het verschil tussen de 'ik in 't zwart' en de fitter fundamenteel moet zijn, ondanks de fitteridentificatie van de eerste. Waaruit bestaat dit verschil ?
2. Paragraaf 2.12: De droominhouden van VI, XIV, *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14) komen niet voor herbeleving in aanmerking. Waarom niet ?
3. Paragraaf 2.2: De fitteridentificatie wordt aan het slot van XI beëindigd. Waarom ?
4. Paragraaf 2.3: Er is een verband tussen het gas en de dood. Welk ?
5. Paragraaf 2.3: De aanwezigheid van God maakt die van het gas onmogelijk. Om welke reden ?
6. Paragraaf 2.3: Het gasfittersberoep vervult in de *Ballade* naast de alledaagse eveneens een andere, onconventionele functie. Welke ?
7. Paragraaf 2.4: De 'gij' is het vrouwelijk principe, dat de 'ik in 't zwart' tracht te bereiken. Zijn androgyn spiegelbeeld fungeert in dit verband als een ideaalbeeld dat hem toont hoe hij zal zijn wanneer hij zijn doelstelling realiseert. Hoe moet dit worden gespecificeerd ?
8. Paragraaf 2.5: De *Ballade* bevat diverse bijbelallusies. Welke zijn dat en wat is hun betekenis ?
9. Paragraaf 2.5: De *Ballade* bevat allusies op de Orpheusmythe. Hoe verhoudt deze mythe zich tot de christelijke laag van de cyclus ?
10. Paragraaf 2.5: Zowel de fitter als de flatbewoners vertegenwoordigen het christendom, echter op conflictueuze wijze. Waaruit bestaat dit conflict ?
11. Paragraaf 2.5: Het verschil tussen de diepe godservaring van IX en het karikaturaal-christelijk karakter van XII is een valide gegeven voor de interpretatie. Waarom dit verschil ?
12. Paragraaf 2.5: Het godsbeeld van de *Ballade* is androgyn. Hoe moet dit worden geïnterpreteerd ?
13. Paragraaf 2.5: De relatie tussen de directeur en de fitter wordt gekleurd door die tussen God en Christus. Hoe functioneert deze relatie in de *Ballade* ?
14. Paragraaf 2.6: De *Ballade* bevat een aantal erotische aspecten: overspel, homoseksualiteit en prostitutie. Hoe moet de betekenis hiervan worden uitgediept ?
15. Paragraaf 2.7: Indien de fitter een symbool van de verteller-dichter is, dan geldt dit tevens voor de 'ik in 't zwart', hoewel op andere wijze, aangezien er een fundamenteel verschil tussen de twee personages is. Hoe dient dit poëtische gegeven te worden uitgewerkt ? Bij de beantwoording van deze vraag moeten we er rekening mee houden, dat eerst zo goed mogelijk moet worden vastgesteld wat de gebeurtenissen van de *Ballade* op zichzelf betekenen alvorens de poëtische laag ervan kan worden onderzocht.
16. Paragraaf 2.7: Er is een verband tussen dood, metafysica en poëtica in die zin, dat sterven een vorm van dichten is, zodat dichten weer een vorm van sterven wordt om al in het leven iets te ervaren van de metafysische vervulling die de ontmoeting met

de 'gij' inhoudt en die pas na de werkelijke dood definitief wordt. Hiermee samen hangt het feit dat de *Ballade* ook laat zien hoe door middel van het construeren van een macrosonnet een poging wordt ondernomen om de dood te overwinnen. Op deze deelinterpretatie is dezelfde vraag annex opmerking als bij deelinterpretatie 15 van toepassing.

17. Paragraaf 2.7: De *Ballade* is een macrosonnet met een macrostrofische indeling van 4-3-4-3 en een wending na VII, waaraan de manifeste indeling van 4-4-3-3, met een wending na VIII, ondergeschikt is. Ook hierop is dezelfde vraag annex opmerking als bij deelinterpretatie 15 van toepassing.
18. Paragraaf 2.7: De poëtische betekenis van het woord 'dichten' is het creëren van een gat. Welke relatie is er tussen dit gegeven en het onconventionele gasfittersberoep? Hierop is opnieuw dezelfde opmerking als bij deelinterpretatie 15 van toepassing.
19. Paragraaf 2.8: In het uitgedijde sonnet III doet de regel *bij de uitoefening van zijn bestaan* (III,7) als uitdijng dienst. De functie van deze uitdijng hangt samen met de betekenis die het woord *bestaan* in de *Ballade* heeft. Waaruit bestaat deze samenhang?
20. Paragraaf 2.9: De *Ballade* kan hoogstens in globale zin tot het traditionele genre van de ballade worden gerekend. Heeft dit een speciale betekenis?
21. Paragraaf 2.9: Het voorzetsel *van* in de titel *Ballade van de gasfitter* is ambigu, waardoor deze titel zowel 'Ballade over de gasfitter' als 'Ballade door de gasfitter' kan betekenen. De eerste betekenis correspondeert met de 'ik in 't zwart' als verteller-dichter, de tweede met de fitter. Hoe moet dit worden geïnterpreteerd? Hierbij is wederom dezelfde opmerking als bij deelinterpretatie 15 van toepassing.
22. Paragraaf 2.11: De briefregel "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13) is een sterke droomintensivering en als zodanig van groot interpretatief belang. Wat is zijn betekenis?

Ik zal de naar aanleiding van deze deelinterpretaties gestelde vragen zodanig proberen te beantwoorden, dat er een synthetische, harmonisch met het uitgangspunt, het narratologisch raamwerk en met andere, nog te verrichten observaties verbonden visie op de *Ballade* ontstaat.

Daartoe heb ik echter een droomtheorie of, algemener, een psychologische theorie nodig die het mij mogelijk maakt om de *Ballade* als literaire droom te begrijpen. Dat ik voor dit doel die van Jung gekozen heb, zoals aan het slot van hoofdstuk 1 al werd vermeld, en niet die van bijvoorbeeld Freud, heeft als simpele reden dat ik met Jungs theorie tot de beste resultaten kom. Zo heeft hij zich uitvoerig met zowel metafysische, mythologische als erotische aspecten van het menselijk bestaan beziggehouden en heeft hij geprobeerd om deze met elkaar te verbinden, iets wat ik in mijn interpretatie van de *Ballade*, waarin alle drie de aspecten een rol spelen, eveneens nastreef. En bovendien laat, om nog een ander belangrijk facet van de cyclus te noemen, ook mijn opvatting van de 'gij' als het vrouwelijk principe zich uitstekend vanuit Jungs psychologie verklaren, wat iedereen die zijn werk ook maar enigszins kent nu al zal kunnen beamen.

Overigens ben ik niet de eerste die de *Ballade* met behulp van de psychologie van Jung interpreteert. Ook Ruitenbergh-de Wit doet dat, maar de wijze waarop zij van het jungiaanse gedachtengoed gebruik maakt is tamelijk eenzijdig, zodat haar interpretatie ook op dit punt niet voldoet. Ik zal dit in het volgende hoofdstuk toelichten.

Noten

1. Ik geef hierbij nog de volgende aanvullende informatie:

Donkers korte commentaar is net als die van De Longie onderdeel van een bredere beschouwing over het werk van Achterberg (hoewel niet over al het werk), maar in zijn geval zal een bespreking in dit hoofdstuk wel noodzakelijk blijken te zijn.

In haar publikatie uit 1968 geeft Ruitenbergh-de Wit een volledige interpretatie van de *Ballade*, in die uit 1978 enkele aanvullingen daarop. Deze komen wel in hoofdstuk 3 en 4 ter sprake, echter niet in dit hoofdstuk. De reden hiervoor is, dat ik bij de bespreking van haar opvattingen kan volstaan met citaten uit de studie van 1968, die overigens evenals die van 1978 en die van De Longie Achterberghs totale oeuvre tot onderwerp heeft.

Otterloos interpretatie vormt het voorlaatste hoofdstuk van zijn (niet uitgegeven) dissertatie *Het Achterberg-sonnet*, waarin hij een model ontwikkelt om onder andere het rijm en de metriek van Achterberghs poëzie te beregelen. Aangezien dit model te complex is om hier behandeld te kunnen worden en dit in het kader van mijn studie ook niet relevant is, kan ik niet ingaan op de verstechnische aspecten van zijn hoofdstuk over de *Ballade*. Ik bespreek daarom alleen de inhoudelijke kant ervan, in het besef dat ik zijn interpretatie daarmee te kort doe.

De studies van Lodder en De Vos zijn ongepubliceerde doctoraalscripties. Ik dank de schrijvers voor de mij verleende toestemming er gebruik van te maken.

Fokkema's bespreking van de drukvariant van sonnet XI maakt deel uit van zijn dissertatie *Varianten bij Achterberg*.

2. Dit geldt slechts in beperkte mate voor Lodders interpretatie, waarover ik pas de beschikking kreeg nadat een eerste versie van de hoofdstukken 2, 3 en 4 van mijn studie al was geschreven. De aspecten die ik ervan behandel zijn daarom naderhand in de tekst ingevoegd.
3. Ik abstraheer van de theoretische verfijning dat de fitter en de 'ik in 't zwart' strikt genomen niet 'vertellen', maar 'autobiograferen' en dat de 'verteldaad' eigenlijk wordt verricht door een 'vertelinstantie' die over hen vertelt, terwijl hijzelf geen deel uitmaakt van de vertelde wereld (zie Bronzwaer 1977, p.229-233).
4. Het gebruik van het imperfectum beperkt zich niet tot VI en XIV, maar omdat de commentatoren de andere gevallen niet bespreken, doe ik dat voorlopig ook niet en wacht ik ermee tot paragraaf 2.12.
Overigens staat niet heel XIV in het imperfectum. In de slotregel ervan: *Hij rust in God. De aarde dekt hem toe*, wordt noodzakelijkerwijs een 'gnomisch presens' gebruikt om aan te geven dat de gedane mededeling eeuwigheidswaarde bezit. Dit gnomisch presens functioneert dus binnen het imperfectum, waardoor XIV in zijn geheel wordt bepaald.
5. Een aanpassing aan latere narratologische ontwikkelingen vindt men in Stanzel 1979, dat ik in deze studie verder zal gebruiken.
6. Uitstekende voorbeelden uit de Nederlandse literatuur zijn *Het boek van Joachim van Babylon* en *Klaaglied om Agnes* van Marnix Gijzen.
7. Deze opmerking is voor wat betreft 'de rest van II-XI' niet helemaal juist, zoals in paragraaf 2.12 zal blijken.
8. Meeuwesse zegt in dit verband dat "de splitsing van de persoonlijkheid [] in deze ballade letterlijk in extremis [wordt] gevoerd" (Meeuwesse 1970, p.20), wat het enigszins merkwaardig maakt dat hij ten aanzien van VI behalve over "de intussen gestorven gasfitter"

(id.) ook over "de vertellende *gasfitter*" (id.; ik cursiveer, A.J.B.) spreekt. De laatste twee citaten zijn duidelijk niet compatibel, maar desondanks geloof ik niet dat dit een inconsistentie in Meeuwesses interpretatie oplevert. Omdat uit zijn betoog voldoende blijkt, dat de verteller van VI volgens hem niet de fitter maar de 'ik in 't zwart' is, meen ik dat hij met "de vertellende *gasfitter*" enkel een wat minder gelukkige formulering heeft gekozen.

Ook voeg ik nog toe, dat er theoretisch beschouwd in XIV niet alleen verschil tussen de vertellende 'ik in 't zwart' en de fitter is, maar ook verteldistantie tussen de vertellende en belevende 'ik in 't zwart'. Omdat ik in mijn interpretatie echter denk te kunnen aantonen, dat deze belevende 'ik in 't zwart' desondanks met de vertellende 'ik in 't zwart' overeenkomt en er niet zoals de fitter principieel van verschilt, laat ik de verteldistantie tussen de vertellende en belevende 'ik in 't zwart' verder onbesproken.

9. Otterloo beschikte niet over de interpretatie van Lodder.
10. Zie in dit verband ook Otterloos (1987) interpretatie van *Potlood* (VG p.452, uit *Stof*).
11. Enkel Meeuwesse huldigt een ander standpunt, waarover in paragraaf 2.5 meer.
12. Zoals blijkt uit de interpretatie van *het volgend raam geeft me opnieuw gelijk* (I,6).

Ieder zal dat in eerste instantie verstaan als: 'in de overtuiging dat 'ge' met 'ik' meegaat door de huizen heen, wordt de 'ik' bij elk volgend raam opnieuw bevestigd. Enigszins vreemd blijft de uitdrukking dan wel, tenzij men onder de overdrachtelijke de letterlijke betekenis meeleeft: het raam geeft me gelijk; het geeft hem zijn gelijke; zijn spiegelbeeld, zijn dubbelganger loopt met hem mee (Fens 1968-1969, p.198).

13. Welke verhouding er in dit verband volgens Ruitenbergh-de Wit tussen God en de 'gij' bestaat wordt in paragraaf 3.4 verduidelijkt.
14. Men denke hierbij aan de bekende regels

Heilige Geest, kom in het vers,
 waarin Gij Drieën, Een voor Een,
 hetzelfde zijt en ik alleen
 zingend van U de woorden ben (9-12)

uit *Triniteit* (VG p.601, uit *En Jezus schreef in 't zand*). Overigens wordt deze thematiek door Coetzee gekoppeld aan een taalkundige beschouwing over de persoonlijke voor-naamwoorden 'I', 'you', 'he' en 'she' in het licht van Martin Bubers theologisch-wijsgerige studie *Ich und Du* uit 1923. Een bespreking hiervan voert in dit bestek te ver.

15. Coetzee geeft in zijn artikel tevens een volledige Engelse vertaling van de *Ballade*. De hier geciteerde strofe luidt bij hem:

There is no gas here. God is the hole, and pours
 out his depths upon me to reveal
 to a presumptuous fitter how much more
 exalted he becomes with every floor. (IX,5-8) (Coetzee 1977, p.291).

16. Ik kan me tot Fens' eerste argument beperken, omdat de andere twee daaruit resulteren.
17. Omdat Lodder in de zinsnede "waarmee Eva als De vrouw geïntroduceerd is" (Lodder 1973, p.15) het lidwoord met een hoofdletter spelt, waardoor het een categoriale functie krijgt, is het niet ondenkbaar dat wat ik het vrouwelijk principe noem voor hem door Eva als de oermoeder der mensheid wordt vertegenwoordigd. Maar in dat geval kan men hem wel een gebrek aan explicietheid verwijten.

18. Dit aspect van de *Ballade* wordt uitvoerig besproken door Janssens (1974), wiens interpretatie ik echter niet bij mijn onderzoek heb kunnen betrekken, omdat ze deel uitmaakt van een ongepubliceerde licentiaatsverhandeling. Daarom enkel de opmerking dat ik zijn interpretatie pas las nadat de hoofdstukken 2, 3 en 4 van mijn studie al grotendeels waren voltooid en dat ze mij geen nieuwe inzichten heeft gegeven.
19. Middeldorp noemt de *Ballade* een "tragedie" (Middeldorp 1966a, p.187), omdat hij meent dat de ontwikkelingsgang van de cyclus overeenkomsten vertoont met die van de klassieke tragedie, waarbij de fitter de protagonist is, de 'gij' de antagonist en de dood, die de ontwikkelingen tussen hen veroorzaakt, de tritagonist (id. p.178-179).
20. Ik heb Fens zo overvloedig geciteerd, omdat ik enkele van zijn observaties later zal overnemen. De bijbelallusies die de andere commentatoren noemen worden slechts ter sprake gebracht indien mijn interpretatie dat noodzakelijk maakt.
21. Ik citeer hier en in het vervolg van mijn studie uit de Statenvertaling.
22. Evenals Coetzee citeert Wiersma in een door hemzelf vervaardigde Engelse vertaling. De strofe wordt bij hem:

No gas is here. God is the hole, will give it -
his mystery - in floods that will reveal
to a proud fitter what he still should feel.

God's glory grows each storey, and I live it. (IX,5-8) (Wiersma 1971, p.315)

Een commentaar op de vertalingen van Wiersma en Coetzee geeft Bronzwaer 1989.

23. Lodder zinspeelt hier op de volgende bijbeltekst: *En de Heere zeide tot [Ananias]: Sta op, en ga in de straat, genaamd de Rechte, en vraag in het huis van Judas naar een, met name Saulus, van Tarsen; want zie, hij bidt. / En hij heeft in een gezicht gezien, dat een man, met name Ananias, inkwam, en hem de hand oplegde, opdat hij wederom ziende werd (Handelingen 9,11-12).*
24. Otterloo zegt ook:
Aardig is bijvoorbeeld in deze context "de schok" die door de gasfitter heengaat (r.13) waarop hij er uit moet. Dit is niets anders dan het schokje bij het tot stilstand komen van de lift. Evenals het omlaagvallen van de verdiepingen heeft dit natuurlijk niets met een ontmoeting met God te maken, *al beleeft de gasfitter het zo in de fantasie van de ik*. Dat de laatste afstand neemt tot de beschreven gestandaardiseerde Godsopvatting blijkt ook uit de woordkeuze "verwaten fitter" - "verheven God" in het tweede kwatrijn (Otterloo 1982, p.450-451).
Vanwege het door mij gecursiveerde deel ervan pleit deze argumentatie eerder voor mijn interpretatie dan voor die van Otterloo.
25. Gezien mijn opmerkingen hiervoor acht ik deze weergave van Fens' interpretatie onjuist.
26. Een uitvoeriger omschrijving van de 'hieros gamos' is: "The fundamental symbolism [] is that of the union of man and woman, a set of opposites as general and as readily available as the opposites east and west, north and south, sky and earth. The latter, sky and earth, are often presented as endowed with sexual characteristics" (ER 1987, deel 6, p.317).
27. Zie bijvoorbeeld de interpretatie die Van Hoe van *December* levert (VG p.260-261, uit *Thebe*) (Van Hoe 1985, p.27-40). Ook Middeldorps commentaar op de bundel *Zestien* bevat erotische-symbolische aspecten (Middeldorp 1985, p.122-132). En De Piere merkt op dat *Code* (VG p.604, uit *En Jezus schreef in 't zand*) eveneens op een dergelijke

manier kan worden gelezen, wat naar zijn mening "door talloze gedichten in de hand gewerkt wordt" (De Piere 1980, p.25).

28. De Piere stelt dat men "steeds rekening [moet] houden met de in Achterbergs verzen rondsluipende seksuele connotaties, waardoor taal, seksualiteit en metafysica een vreemd, maar zeer intensief verbond aangaan" (De Piere 1980, p.124).

29. Recente artikelen over Achterbergs poëtica zijn Sötemann 1987 en Heynders 1988.

Ik zal Van den Akkers terminologie blijven gebruiken, hoewel de begrippen 'directe' en 'indirecte expliciete versinterne poëtica' enigszins gecompliceerd zijn. De eerste term bevat een pleonasme en de tweede is eigenlijk een contradictio in terminis, waardoor allicht de vraag opkomt waarom Van den Akker ze niet heeft vervangen door respectievelijk 'expliciete versinterne poëtica' zondermeer en 'impliciete versinterne poëtica'. Dat zou echter een probleem hebben opgeleverd, want het tweede begrip is bij hem al gereserveerd voor iets anders, te weten "de poëzieconceptie zoals die blijkt uit de verspraktijk met uitzondering van de expliciete versinterne elementen" (Van den Akker 1985, deel 1, p.14). Hij licht dit aldus toe:

Hierbij valt te denken aan inhoudelijke elementen: uit de keuze van onderwerpen kunnen specifieke poëzie-opvattingen worden afgeleid. Ook de meer technische aspecten verschaffen mogelijk gegevens over de impliciete versinterne poëtica, waarbij onder andere kan worden gedacht aan de versformele kenmerken ('gebonden' versus 'vrije' verzen), de wijze waarop gebruik wordt gemaakt van klank, metrum, rijm of ritme, semantische kenmerken (voorliefde voor bepaalde woordvelden), syntactische of stilistische eigenaardigheden (aansluiten bij, c.q. afwijken van de 'normale' syntaxis) (id. p.14-15).

De versinterne poëtica, zowel de expliciete als de impliciete, staat tegenover de 'versexterne poëtica' van een dichter, die expliciet of impliciet aanwezig is in manifesten, poëtische verhalen, essays, kritieken enzovoort (id. p.18-26). Van de Akker onderzoekt zelf de versexterne poëtica van Martinus Nijhoff.

30. Het is op grond van deze homonymie dat de *Ballade* een expliciete versinterne poëtica kan worden genoemd, en wel een indirecte, omdat *Eindelijk is het kleine lek gedicht* (IV,1) tenslotte in de eerste plaats iets meedeelt over het gasfittersberoep en pas in de tweede plaats, onderhuids, een poëticaal aspect bevat. Nu komt het mij voor dat de interpreter, wanneer hij dit aspect onderkent, ook kan concluderen dat bepaalde andere elementen van de *Ballade* die op zichzelf tot de impliciete versinterne poëtica behoren (zie noot 29) - bijvoorbeeld de eveneens in deze paragraaf te behandelen structuur van de cyclus - in relatie met *Eindelijk is het kleine lek gedicht* weer in de categorie indirecte expliciete versinterne poëtica komen te vallen. Kortom, de grens tussen deze categorie en die van de impliciete versinterne poëtica lijkt me nogal vaag, zoals ook het geval is met de scheidslijn tussen de indirecte en directe expliciete versinterne poëtica. Over het laatste zegt Van den Akker:

De mate van (in)directheid hangt voor een niet onaanzienlijk deel af van de lezer (onderzoeker): verschil in kennis van de conventies, van de opvattingen van de desbetreffende dichter, van de literaire situatie en dergelijke is hier sterk medebepalend (Van den Akker 1985, deel 1, p.16).

Middeldorps interpretatie is hier een voorbeeld van. Hij zou hoogstwaarschijnlijk niet een (volgens mij indirecte expliciete versinterne) poëticaal laag in *Eindelijk is het kleine lek gedicht* hebben signaleerd, wanneer hij niet op de hoogte was geweest van het gegeven dat Achterbergs poëzie vaak poëticaal is.

31. Middeldorp citeert hier uit *Woord* (VG p.126, uit *Eiland der ziel*), waarvan de laatste strofe luidt:

En nochtans moet het woord bestaan,
dat met u samenvalt.
32. Ik neem dus aan dat Lodder een lek in "de dichterlijke fantasie, het fluidum dat contact in het gedicht(e) mogelijk maakt" (Lodder 1973, p.10) bedoelt, want het lek in de gasleiding wordt in de regel *Eindelijk is het kleine lek gedicht* (IV,1) wel degelijk gerepareerd.
33. Niet in VI, want in dat sonnet is er enkel fitteridentificatie op het niveau van de beleving (zie p.23).
34. Otterloo meent dat niet alleen de fitter een fantasie van de 'ik' uit I is, maar ook de 'ik in 't zwart'. Vandaar dat hij over de eerste en de tweede fantasie spreekt (Otterloo 1982, p.403-404). Op grond van het in paragraaf 2.2 besprokene ben ik het met deze voorstelling van zaken niet eens.
35. Lodder beziet de opbouw van de *Ballade* in het kader van de door hem geïnterpreteerde tegenstelling tussen de zelfopdracht van de fitter om de 'gij' te vinden en de goddelijke opdracht om te profeteren. Zijn commentaar is echter weinig helder.

Binnen sonnet VIII valt een cesuur die op verschillende manieren tot stand komt. Vanaf dit gedicht staat de tocht naar God centraal evenals diens opdracht. De [fitter wordt] naar één lek [gevoerd], n.l. God. Tot dit moment stond de tocht naar de 'u' centraal (Lodder 1973, p.20).
- Lodder signaleert een wending die eruit bestaat dat vanaf VIII "de tocht naar God centraal [staat]", maar even later zegt hij dat "in V tot en met VIII [] de opdracht uit I-IV met het lek 'u' en de opdracht van God [tegen elkaar inspelen]" (id.) en geeft hij de *Ballade* net als Pikaart en Otterloo een "indeling 4, 4, 3, 3" (id.). Mij is daarom niet duidelijk waar hij de cesuur exact lokaliseert: aan het begin van VIII, ergens in dat sonnet of aan het eind ervan.
36. Even vreemd als zijn indeling is de manier waarop Middeldorp de begrippen 'wending' en 'coda' gebruikt. Een wending immers duidt op een inhoudelijke omslag in het sonnet en bestaat niet zelf uit regels, hier strofen, terwijl een coda een uitbreiding van de gebruikelijke lengte van het sonnet, 14 regels, behelst (cf. Von Wilpert 1969, p.139-140 en 715-717). Zou de *Ballade* dus een macrocoda bevatten, dan zou ze uit meer dan 14 sonnetten moeten bestaan.
37. Ik zeg 'een minder voor de hand liggende indeling' en niet 'een verkeerde', omdat het gezien *Na jaar en dag* (XIII,1) op zichzelf zeer logisch is om een scheiding tussen XII en XIII aan te brengen, zoals het ook gerechtvaardigd is om op grond van de fitteridentificatie een grens tussen I en II te trekken. Deze markeringen zou men verfijningen binnen de 4-3-4-3-structuur kunnen noemen.
38. Coetzee citeert uit Samuel Beckett, *Proust; Three Dialogues*, London 1965, p.103.
39. Lodder beperkt het gedachtenproces van de 'ik in 't zwart' ofwel diens fitteridentificatie tot II-IV, omdat de fitteridentificatie vanaf V dermate sterk wordt dat "de gasfitter [] als reëel persoon in een reële situatie [wordt gepresenteerd]" (Lodder 1973, p.10; zie ook p.22 van deze studie).
40. Lodder citeert uit Kayser 1968, p.169.
41. De Vos ontleent haar informatie aan Buddingh' 1977, p.23-24 en LLT 1980, p.22-23.

42. Zo luidt de laatste strofe van *Directeur*.

Verraden krachten richten zich op deze
mens met het enige tekort:
dat hij mij zólang zal genezen
tot ik een ander word.

Overigens staat de hele bundel *Blauwzuur* – als enige in het oeuvre van Achterberg – in het teken van de psychiatrie. In de *Achterbergkroniek* 4 (1985), 2 (7) vindt men hierover veel informatie.

43. Elshout baseert deze interpretatie mede op door Govers (1980) en Hazeu (1980) vermelde biografische gegevens.

44. Hazeu (1988) vestigt hier in zijn biografie van Achterberg herhaaldelijk de aandacht op.

45. Ook met de in Hazeus biografie (1988) geciteerde uitspraken van psychiaters had Otterloo, indien hij er de beschikking over zou hebben gehad, zijn interpretatie op geen enkele manier kunnen staven.

46. De Vos is wat dit betreft het duidelijkst. Ze onderscheidt vier interpretatielagen: een anekdotische, een psychologische, een filosofische of levensbeschouwelijke en een poëtische (De Vos 1984–1985, p.5–6), waarin het thema van de *Ballade*, volgens haar de worsteling van de fitter met de dood, op telkens andere wijze wordt benaderd. Ik heb geen aandacht aan deze vierdeling geschonken, omdat uit De Vos' studie blijkt dat de verschillende invalshoeken elkaar niet zelden overlappen. Zo vraag ik me af wat het essentiële verschil tussen de psychologische en filosofische lezing is wanneer wordt opgemerkt:

Heel kort gezegd is de *Ballade* psychologisch gelezen een bekeringsgeschiedenis. Filosofisch gezien gaat het om het bij elkaar brengen van mythologie, waarin de mens opstandig tegenover de godheid staat, en christendom, dat de mens met de goddelijke ordening verzoent (id. p.70).

47. Donker heeft ook een poëtisch commentaar op de *Ballade* geschreven (in *De Nieuwe Stem* 17 (1962) p.65).

GERRIT ACHTERBERG

Met alle wil en werktuig zocht
hij midden op de dag
in het ondergronds verborgene naar
de Leiding tussen zijn en dood.
Hij zwoegde zwaar
en vond het gat,
en laste het lood
tot onverbrekkelijk metaal
van taal.
En hees zich daarna bovengrond,
zag eerst, verwonderd, rond
in het zonderling gewemel,
en hief dan als bij bliksemslag
de blik ten hemel.

Dit gedicht is tevens een in memoriam van Achterberg.

48. De typering "schijngebouw, los van makelij" ontleent Ruitenberg-de Wit aan de eerste strofe van *Zwevende claim* (VG p.871, uit *Spel van de wilde jacht*) (Ruitenberg-de Wit 1968, p.113):

Ge zijt bij stroken in de mist betrokken.
Een dunne wereld tussen u en mij
heeft verderop zijn vage overzij,
met staten waar de voorhang is gebroken
tot schijngebouwen, los van makelij,
en lichte neteldoeken tunnels lokken.

49. Evenals Elshout, die hierin echter een ondersteuning van zijn biografisch-psychiatrische interpretatie ziet, wat me allerm minst logisch lijkt (Elshout 1983, p.27).
50. Hoewel er veel mensen zijn die zeggen nooit te dromen, is bewezen dat iedereen dat elke nacht een aantal malen doet (Hilgard, Atkinson & Atkinson 1975, p.166-172).
51. Over Achterberg en de droom is, al dan niet uitvoerig, gepubliceerd door Visscher, in zijn dissertatie *Dromen in de moderne Nederlandse poëzie* (1953) (die slechts gedeeltelijk over Achterberg gaat), Rodenko (1955), Plokker (1966) en Middeldorp (1985, p.166-180). De laatste commentator bespreekt het gedicht *Thebe* (VG p.258-259, uit *Thebe*) en de *Ballade van de tijd* (VG p.959-963, uit *Vergeetboek*).
52. Op het imperfectum van deze terugblik kom ik terug in noot 68 van hoofdstuk 4.
53. Zie voor de term 'shifter' Bronzwaer 1977, p.243 en 254, noot 17.
54. Vanzelfsprekend is er in *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14) een vloeiender overgang van het presens naar het imperfectum en vice versa dan in VI en XIV. Het gaat mij echter om principiële onderscheidingen die aanknopingspunten voor mijn interpretatie moeten bieden.
55. Lodder formuleert:

Het geheel bereikt de lezer via de verteller, die de regie in handen heeft; dit gebeurt in principe achteraf, maar de tijdsafstand vertellende en belevende 'ik' is wisselend, soms is hij nihil (Lodder 1973, p.7).

Omdat het gebruik van het historisch presens overheersend is, zou in het laatste deel van dit citaat het bijwoord "soms" moeten worden vervangen door 'vaak'.

3.1 OPZET

Dit hoofdstuk over Jungs psychologie, die ik in het vervolg met de door hemzelf geïntroduceerde term *analytische psychologie* zal aanduiden, valt na dit inleidende paragraafje in drie delen uiteen. Paragraaf 3.2 biedt een bespreking van de analytische psychologie zelf, waarbij ik mij beperk tot de voor mijn onderzoek relevante gegevens¹, paragraaf 3.3 heeft haar relatie met de literatuur tot onderwerp en paragraaf 3.4 handelt over die aspecten ervan die van belang zijn voor mijn interpretatie van de *Ballade* als een droom. In die slotparagraaf zal ik bovendien Ruitenbergh-de Wits interpretatie van de *Ballade* opnieuw aan de orde stellen.²

3.2 DE ANALYTISCHE PSYCHOLOGIE

Om te beginnen met de mededeling die in vrijwel elke inleiding over Jung (1875–1961) staat: Aan het begin van zijn carrière werkte hij een aantal jaren nauw samen met Sigmund Freud (1856–1939), wiens baanbrekende studie *Die Traumdeutung* uit 1900 (Nederlandse vertaling 1987) hij als “de moedigste poging [beschouwde] die er ooit is ondernomen om op het schijnbaar vaste fundament van de empirie de raadselen van de onbewuste psyche op te lossen” (Jung 1987c, p.277). In weerwil echter van deze appreciatie kwam het op een gegeven moment toch tot een breuk tussen de twee psychologen.³ De directe aanleiding daartoe was een publikatie van Jung uit 1912, *Wandlungen und Symbole der Libido*, in 1952 in herziene vorm uitgegeven als *Symbole der Wandlung* (Nederlandse vertaling hiervan 1987a en 1987b), waarin hij stelling neemt tegen een aantal voor zijn leermeester fundamentele waarheden.⁴

Het conflict heeft ondermeer betrekking op het Oedipuscomplex en het daarmee verbonden incesttaboe. In de mythe van Oedipus, de Griekse held die zijn vader doodde, het raadsel van de sfinx oploste en daardoor met zijn moeder trouwde, ziet Freud de weerspiegeling van een algemeen menselijke drift: Het kind ontwikkelt in de periode dat het aandacht krijgt voor zijn/haar geslachtsorganen een seksueel gerichte en dus incestueuze liefde voor de ouder van het andere geslacht. Dit veroorzaakt een vijandige en rivaliserende houding jegens de tweede ouder – vandaar dat Oedipus zijn vader doodt –, wat bij een jongen tot de angst leidt dat zijn vader hem lichamelijk letsel zal toebrengen, in casu zal castreren.⁵ De jongen realiseert zich deze mogelijkheid pas goed wanneer hij tot de ontdekking komt, dat aan het lichaam van een meisje de mannelijke genitaliën ontbreken. In zijn ogen is zij gecastreerd en de vrees dat hem hetzelfde zal overkomen leidt ertoe, dat het Oedipuscomplex wordt verdrongen in het onbewuste. Bijgevolg verdwijnen het verlangen naar de moeder en de vijandige gevoelens ten opzichte van de vader, waaraan trouwens nog een aantal andere factoren meewerkt: het besef dat incest verboden en daarmee onmogelijk is, teleurstellende ervaringen met de moeder en rijping. Verdrongen in het onbewuste blijft het Oedipuscomplex evenwel zijn werking uitoefenen. Wanneer bijvoorbeeld in de psyche van een man de begrippen huis en moeder met elkaar geassocieerd zijn, dan betekent een droom waarin hij een huis betreedt in feite de begeerte naar zijn moeder. Ook zal hij zich bij de keuze van een partner onbewust laten leiden door de wens om een substituut voor zijn moeder of een geïdealiseerde versie van haar te vinden (Hall 1985, p.103–104, 112 en 140–143; Freud 1987, p.316–326).⁶

In deze theorie bestrijdt Jung niet het incestthema zelf, echter wel de functie die Freud eraan toekent. Bestudering van talloze zonne- of wedergeboortemythen hadden hem namelijk tot de overtuiging gebracht, dat de incest in plaats van doel veeleer middel is. In zijn eigen woorden:

[We moeten] er de nadruk op leggen dat met name de zonnemythe laat zien in hoeverre de basis van de ‘incestueuze’ begeerte niet berust op de cohabitatie, maar op de karakteristieke gedachte opnieuw kind te worden, terug te keren naar de bescherming van de

ouders, in de moeder weg te kruipen, om via haar opnieuw geboren te worden. Op weg naar dit doel staat echter de incest, dat wil zeggen de noodzaak op de een of andere manier weer in het lichaam van de moeder te komen. Eén van de eenvoudigste manieren zou zijn om de moeder te bevruchten, en zichzelf, in identieke vorm, opnieuw te verwekken. Hier staat het incestverbod als hindernis in de weg, en daarom vinden de zonne- of wedergeboortemythen alle mogelijke analogieën voor de moeder uit []. Hierdoor wordt effectief verhindert dat men terugvalt in een meer of minder feitelijke incest. Eén methode is bijvoorbeeld om de moeder in een ander wezen te veranderen of te verjongen, om haar na de daarop volgende geboorte weer te laten verdwijnen, dat wil zeggen terugveranderen. Niet de incestueuze cohabitatie wordt nagestreefd, maar de wedergeboorte.

Tot zover Jung (1987b, p.70), die hiermee de incest een totaal andere betekenis geeft dan Freud. Het is geen letterlijk op te vatten neiging, maar een symbool dat uiting geeft aan de dieper liggende drang tot wedergeboorte. Hieruit blijkt tevens, dat in de jungiaanse visie de incest van haar volgens Freud regressieve karakter wordt ontdaan en een teleologische functie krijgt. Ik kom op dit in de analytische psychologie belangrijke thema in de loop van deze paragraaf nog terug.

Jungs kritiek op het Oedipuscomplex is het resultaat van een "explosie [in zijn geest] van alle psychische inhouden, die in de beklemmende beperktheid van Freuds psychologie en wereldbeschouwing geen plaats konden vinden" (id. 1987a, p.8). Het woord 'explosie' is hier meer dan voortreffelijk op zijn plaats, omdat *Wandlungen und Symbole der Libido*, maar ook *Symbole der Wandlung*, werkelijk wordt overwoekerd door een oerwoud van geleerdheid.⁷ Uitgaande van de fantasieën en hallucinaties van een jonge Amerikaanse, door hem miss Miller gedoopt, onderneemt Jung een grootscheepse queeste door allerlei literair, religieus, mythologisch, antropologisch, etymologisch, filosofisch en psychoanalytisch materiaal, waaronder Wagners *Der Ring des Nibelungen*, Goethes *Faust*, Longfellow's *The Song of Hiawatha*, Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, de *Bijbel*, het *Gilgamesjpos*, de Mithrascultus en de *Oepanishads*. Wat hij daarmee wil aantonen, is dat er in dit zo overvloedig bijeengebrachte materiaal, dat miss Miller grotendeels niet kende⁸, talloze parallellen zijn te vinden met haar fantasieën en hallucinaties, waarmee ik op een zeer belangrijk concept van zijn psychologie ben gekomen: het *collectief onbewuste*.

De beperktheid van Freuds psychologie waarvan Jung gewag maakt, is voor hem vooral "het reductieve causalisme van [diens] algemene standpunt" (id.) of, zoals het elders wordt geformuleerd: de beperkte freudiaanse opvatting dat de inhoud van het onbewuste louter uit "infantiele neigingen [bestaat], die wegens hun [onverenigbaarheid met de morele opvattingen van de omgeving] *verdrongen* zijn" (id. 1985d1, p.11). Jung ontkent niet dat het onbewuste dergelijke inhouden bevat, maar omdat deze van persoonlijke aard zijn vormen ze, samen met vergeten of subliminaal psychisch materiaal, ook niet meer dan dat deel van het onbewuste dat hij het *persoonlijk onbewuste* noemt (id. 1984, p.379). Het persoonlijk onbewuste grenst direct aan het *bewuste* en kan daarom voor het subject of middelpunt daarvan, het *ik* (id. p.368-369), gemakkelijk toegankelijk worden gemaakt en daarmee tot bewustzijn worden gebracht. Zowel het bewuste als het persoonlijk onbewuste echter zijn ingebed in het veel grotere geheel van voornoemd collectief onbewuste, dat aanzienlijk moeilijker in het bewuste wordt opgenomen, omdat het "niet uit persoonlijke verworvenheden [is opgebouwd], doch het resultaat [is] van de geërfdde mogelijkheid van de werking der psychische functies als zodanig, dat wil dus zeggen uit de geërfdde hersenstructuur" (id. p.379-380). De fylogenetische ontwikkeling van de mens heeft er volgens Jung dus toe geleid, dat iedere nieuwgeborene a priori over een reeks psychische disposities beschikt die hij/zij met elk ander mens deelt, zoals ook iedereen bijvoorbeeld het vermogen om te leren lopen is meegegeven. Voor deze disposities gebruikt hij de term *archetypen* (id. 1985a, p.362-363); ze vormen gezamenlijk de inhoud van het collectief onbewuste en zij nu zijn er de oorzaak van, dat de fantasieën en hallucinaties van miss Miller overeenstemmen met allerlei haar merendeels onbekend literair, religieus en

ander materiaal. Zowel zij als de in *Wandlungen und Symbole der Libido* en *Symbole der Wandlung* genoemde schrijvers hebben uit de gemeenschappelijke bron van het collectief onbewuste geput.⁹

Het collectief onbewuste – vanaf nu meestal kortweg het onbewuste genoemd – is, als de oerbron van het psychisch leven en een grootheid die het individu te boven gaat, uitermate numineus, zoals ook de archetypen die erin besloten liggen dat zijn, alle op hun eigen manier. De belangrijkste ervan zal ik op de volgende pagina's bespreken, maar alvorens dat te doen moet ik eerst een ander jungiaans begrip behandelen, dat zelf geen archetype is, maar er wel sterk mee te maken heeft: de *persona*.¹⁰

De *persona* heeft betrekking op de rol die men in de maatschappij vervult of meent te moeten vervullen. Fordham zegt:

Het proces van de beschaving van het menselijk wezen leidt tot een compromis tussen hemzelf en de gemeenschap ten aanzien van wat hij moet schijnen te zijn en tot het vormen van een masker, waarachter de meeste mensen leven. Jung noemt dit masker de *persona*, de naam, die gegeven werd aan de maskers, die vroeger door de toneelspelers in de Oudheid gedragen werden om de rol aan te duiden, die zij speelden. Het zijn echter niet alleen toneelspelers, die een rol vervullen. Een man, die een zaak begint of een beroep aanvaardt, een vrouw, die trouwt of een loopbaan kiest, allen nemen zij in zekere mate het karakteristieke aan, dat van hen in hun gekozen positie wordt verwacht. Het is noodzakelijk dit zo te doen om te slagen. Een zakenman zal proberen krachtig en energiek te lijken (en zelfs te zijn), een vakman intelligent, een ambtenaar correct. Voor een vrouw, die een beroep uitoefent, is het tegenwoordig¹¹ nodig niet alleen intelligent te zijn, maar ook goed gekleed, en van een echtgenote wordt verlangd, een gastvrouw, een moeder, een partner of wat de positie van haar echtgenoot ook maar eist, te zijn (Fordham 1982, p.42-43).

De *persona* is dus, beknopter gezegd, een door de samenleving bepaald positief beeld van onszelf "waarbij onze werkelijke eigenschappen zich vermengen met onze ideaalbeelden en maatschappelijk wenselijke gedragspatronen" (Barz 1981, p.80). Verwaarloost men de ontwikkeling van de *persona*, dan is men in sociaal opzicht onaangepast, ontwikkelt men haar echter te sterk, dan dreigt er een ander gevaar. In dat geval kan men zich namelijk dusdanig sterk met zijn *persona* identificeren, dat de rest van de persoonlijkheid en daarmee de eigen individualiteit verloochend wordt. Men is dan niet meer dan de fraaie rol die men voor de buitenwereld denkt te moeten spelen en zal daarom vooral zijn/haar ongewenste eigenschappen trachten te maskeren (zie ook Jung 1984, p.394-395 en 1985d1, p.41-42).¹²

Deze ongewenste eigenschappen behoren tot wat de analytische psychologie de *schaduw* noemt. Het is het eerste archetype, dat nog dicht bij het bewuste ligt, omdat het naast een collectief ook een persoonlijk aspect bezit. Voor zover de schaduw tot het persoonlijk onbewuste behoort bevat ze de verdrongen inhoud van de psyche, dus al het minderwaardig geachte materiaal dat niet in overeenstemming met de *persona* te brengen is. De schaduw kan daarom worden omschreven als "het inferieure wezen in onszelf, degene, die alle dingen verlangt te doen, die we onszelf niet toestaan te doen, die alles is, wat wij niet willen zijn, [] de primitieve, onbeheerste en animale kant van onszelf" (Fordham 1982, p.44-45). Ze wordt, zijnde de eigen verdrongen persoonlijkheid, altijd gepersonifieerd door ofwel geprojecteerd op iemand van hetzelfde geslacht (id. p.47), meestal iemand van wie we een onberedeneerde afkeer hebben, waarbij we niet beseffen "dat we het land hebben aan een van onze eigen hoedanigheden, die we in de andere persoon vinden" (id. p.45).

Het feit dat de schaduw "het inferieure wezen in onszelf" vertegenwoordigt neemt evenwel niet weg, dat het archetype een onmisbaar bestanddeel van de psyche vormt. Ik citeer opnieuw Fordham.

Bij het kiezen van het woord schaduw wilde Jung meer dan alleen iets donkers en vaag in omtrek aangeven. Er is, zoals hij aantoonde geen schaduw zonder de zon en geen schaduw (in de zin van het persoonlijk onbewuste) zonder het licht van het bewustzijn. Het ligt inderdaad in de natuur der dingen, dat er licht en donker, zon en schaduw zijn. De schaduw is onvermijdelijk en de mens is zonder hem onvolledig. Het bijgeloof zegt zelfs, dat de mens zonder schaduw (hierbij het woord gebruikende in de gewone betekenis) de duivel zelf is¹³, terwijl wij op onze hoede zijn bij iemand, die 'te goed om waar te kunnen zijn' schijnt, alsof we instinctief onderkennen, dat de menselijke natuur het zuurdesem van een beetje slechtheid nodig heeft (id. p.46).

Fordham spreekt in dit citaat, met name in het afsluitende deel ervan, behalve over de persoonlijke schaduw ook over het collectieve deel van het archetype, dat niet uit verdringen bestaat, maar een veel fundamenteeler karakter heeft. Barz schrijft:

Het is een aspect van de onbewuste basisstructuur van onze ziel, dat we de wereld en onszelf ook als slecht, destructief en vijandig-aan-het-leven ervaren. [] Eenvoudig gezegd: de jungiaanse psychologie ontkomt er niet aan het bestaan van een absoluut kwaad te aanvaarden, een kwaad dat niet van buitenaf komt, maar voortkomt uit de ziel van de mens. [] [Het principe van dit kwaad] is de ontkenning of de verhinderende: de ontkenning van de zin, de verhinderende van de verandering, de ontkenning van het leven. [] Dat de archetypische schaduw in de klassieke symbolische gedaante van de tegenstander, de dwarsligger, de duivel verschijnt, mag ons niet in de verleiding brengen aan haar werkelijke bestaan te twifelen - in elk geval niet aan haar werkelijke bestaan in het collectieve onbewuste (Barz 1981, p.96).

De mens heeft dus ook een onmiskenbare drang tot destructie in zich, waaraan bovendien, blijkt uit het verdere betoog van Barz, alle onbestemde, ongrijpbare gevoelens van mistukking, liefdeloosheid en vooral ook schuld gekoppeld zijn. Het schuldgevoel determineert elk mens en is dan ook een belangrijke drijvende kracht bij de vorming van de persoonlijke schaduw, en wel in die zin dat verdringen vooral ontstaan uit "het streven niet schuldig te worden" (id. p.94; zie verder p.91-100). Zo zien we dat de collectieve schaduw aan de ene kant van de persoonlijke moet worden onderscheiden, maar er aan de andere kant toch ook mee samenhangt. Met name problemen van morele, filosofische en religieuze aard, zoals dat van de zonde, hebben wanneer ze zich in het individu doen gelden vaak een archetypische achtergrond (zie voor het laatste Jung 1985d1, p.64-65).

Uit dit alles mag overigens niet worden opgemaakt, dat de schaduw louter negatief te waarderen is. Want ze representeert weliswaar de verdrongen, primitieve en destructieve kant van de psyche, maar bevat ook alle natuurlijke, instinctmatige, spontane en creatieve impulsen die enkel dan als minderwaardig worden opgevat indien men een al te zeer op civilisatie gerichte instelling heeft, maar die in feite volkomen gezond zijn. Een goed gebruik van dit positieve aspect van de schaduw herstelt derhalve het contact van de mens met zijn/haar wortels en behoedt hem/haar voor steriliteit (id. 1985a, p.371 en 1986a1, p.82).

De nu te behandelen archetypen liggen dieper in het onbewuste dan de schaduw en verschillen daar bovendien in een ander, belangrijk opzicht van. Want geeft de schaduw het eigen geslacht weer, de zogenaamde *anima* en *animus* doen het omgekeerde. Het gaat hier respectievelijk om het vrouwelijke in de psyche van de man en het mannelijke in die van de vrouw. Elke man heeft een beeld van de vrouw geërfd en elke vrouw een van de man, op grond van een eeuwenlange wisselwerking tussen de geslachten. Het feit dat de mens ook biologisch biseksuele kenmerken heeft sluit hierbij aan (Hall & Nordby 1983, p.49).

Over de anima geeft Barz de volgende informatie¹⁴:

Het archetype van de anima [] ligt aanvankelijk in het archetype van de moeder besloten, en pas in een langdurig proces maakt de anima van de volwassen wordende man zich los van het moeder-archetype (dat natuurlijk wordt ervaren in de projectie op de eigen

moeder). De anima krijgt dan allereerst het karakter van een min of meer chaotische levensdrang, wordt zelfs als het aantrekkelijke leven zelf ervaren. Vóór de puberteit uit zich dat in fantasieën waarin bijzondere avonturen worden beleefd, onbekende, verre werelden worden ontdekt en men aan onheilspellende gevaren blootstaat. Langzaam maar zeker wordt de anima dan dáárop geprojecteerd waar ze vermoedelijk het meeste thuishoort: op meisjes en vrouwen. De anima bevat echter veel meer aspecten en manifestaties dan welk meisje, of welke vrouw ook in werkelijkheid in zich heeft. Ze is het zachte duifje en de laaghartige hoer, ze is de betoverende nimf en de kuise maagd, ze is de razende bacchanten en de hoedster van verborgen wijsheid, ze is het alledaagse, rustige gevoel en de extatische verrukking. Kortom, de anima omvat de som van alle denkbare ervaringen die de man in het onbewuste vrouwelijke aspect van zijn ziel ooit zou kunnen ondergaan.

[]

Hoe het met het archetype in hem gesteld is, is er volledig afhankelijk van, hoe het meisje waarop hij de anima projecteert in werkelijkheid is (met op de achtergrond: hoe de relatie met zijn eigen moeder was of nog is). Vanaf dat ogenblik ontvouwen zich de talloze varianten op het thema van de liefde tussen de geslachten. De anima kan – mits het lukt haar in een harmonische relatie te symboliseren – de basis vormen voor een evenwichtig, wijs en rijk gevoelsleven dat door het onbewuste wordt gevoed; maar de anima kan ook – indien ze wordt genegeerd – de oorzaak zijn van stemmingen en onberekenbaar, grillig gedrag en kan de levensloop vervormen. Als de anima door verdringing in zekere zin verdwijnt, kan een man verkommeren en dat kan tot gevolg hebben dat hij een wereldbeschouwing ontwikkelt waarin niet alleen vrouwen, maar tevens al het emotionele, kunstzinnige en symbolische een inferieure plaats innemen of zelfs veracht worden (Barz 1981, p.77-79).

Naast de anima noemt Barz in dit citaat nog een ander archetype: het *moederarchetype*, waarvan de anima van de volwassen wordende man zich enerzijds langzaam losmaakt, maar dat anderzijds gedurende die ontwikkeling in de vorm van een (onbewuste) herinnering aan zijn eigen moeder op de achtergrond aanwezig blijft en daardoor het karakter van zijn anima mede bepaalt. De begrippen moederarchetype en anima zijn dus nauw verweven, waardoor het nogal moeilijk wordt om aan te geven waarin ze zich precies van elkaar onderscheiden. Uit de publikaties van de jungianen is mijns inziens op te maken, dat het moederarchetype eigenlijk een andere benaming voor het onbewuste als zodanig is, dat men in eerste instantie "in de onbewuste identiteit met de [eigen] moeder" (Jung 1987b, p.84) ervaart, terwijl de anima een meer geëvolueerd aspect van het onbewuste vertegenwoordigt, namelijk de persoonlijke relatie die elke man ermee heeft en die zich, schrijft Barz, vooral uit in zijn contact met meisjes en vrouwen.¹⁵ Maar aan de andere kant, dit onderscheid wordt niet consequent gehanteerd, omdat in de analytische psychologie de begrippen moederarchetype en anima voortdurend door elkaar worden gebruikt, zoals de volgende uitspraken van Jung en Von Franz illustreren:

de belangrijkste relatievorm uit de kindertijd, namelijk de relatie met de moeder, [wordt] gecompenseerd door [dat is: opnieuw vorm gegeven door, A.J.B.] het archetype van de moeder, zodra men zich moet losmaken van de kindertijd. Een van de tot nu toe succesvolle interpretaties was bijvoorbeeld de Moeder Kerk (id. p.86).

En:

een gelovige katholiek [ervaart] zijn anima gewoonlijk [] in het beeld van de kerk zelf en haar heilige beelden zijn voor hem de symbolen van het onbewuste (Von Franz 1974, p.184).

Ik ben daarom van mening dat het, ondanks het verschil ertussen, weinig zin heeft om het moederarchetype en dat van de anima al te sterk van elkaar los te koppelen, ook omdat zal blijken dat ze juist in de *Ballade* sterk met elkaar verbonden zijn. Wanneer ik derhalve in het vervolg van deze studie over het moederarchetype of onbewuste spreek, gaat het tevens over

de anima, en vice versa, waarbij ik echter wel op elk moment die benaming zal kiezen die me op grond van de context van mijn betoog het meest geschikt lijkt en de twee begrippen zo nu en dan, indien nodig, ook gelijktijdig zal gebruiken.

Vervolgens laat de beschrijving van Barz een tweetal kenmerken van de anima uitstekend uitkomen: allereerst haar paradoxaal karakter¹⁶ – kenmerkend voor elk archetype – en voorts haar verbondenheid met het gevoel. De oorzaak van het laatste ziet de analytische psychologie in de omstandigheid dat het bewuste van de man gedomineerd wordt door de geest of ratio, "het onderscheidende en ordenende logosprincipe" (E. Jung 1983, p.57), terwijl zijn eros, "het principe van verbinden, van relatie" (id.) op het gevoelsmatige vlak, in eerste instantie onbewust blijft en daarom dus wordt vertegenwoordigd door de anima. Het zal geen verbazing wekken dat de jungianen tevens menen dat het omgekeerde voor de vrouw geldt, zodat het verschil tussen de anima en animus op de volgende wijze kan worden getypeerd: "zoals de anima *stemmingen* produceert, zo brengt de animus *meningen* naar voren" (Jung 1985d1, p.93).¹⁷ Omdat nu het onbewuste, met alle daarin aanwezige archetypen, een *compenserende functie* ten opzichte van het bewuste heeft, dat wil zeggen een eenzijdige houding van het 'ik' corrigeert (id. 1984, p.349-350), is het de taak van de man om zijn gevoelsleven tot ontplooiing te brengen om aldus zijn van nature rationeel ingesteld bewuste te vervolledigen, terwijl de vrouw ter aanvulling van haar gevoelsmatige bewuste instelling haar rationaliteit dient te ontwikkelen. Anders gezegd: de man moet zijn anima leren kennen, de vrouw haar animus, omdat ze middels het daardoor ontstane contact met het onbewuste de houding van hun persona, die de relatie tussen het bewuste en de buitenwereld vertegenwoordigt, kunnen nuanceren.

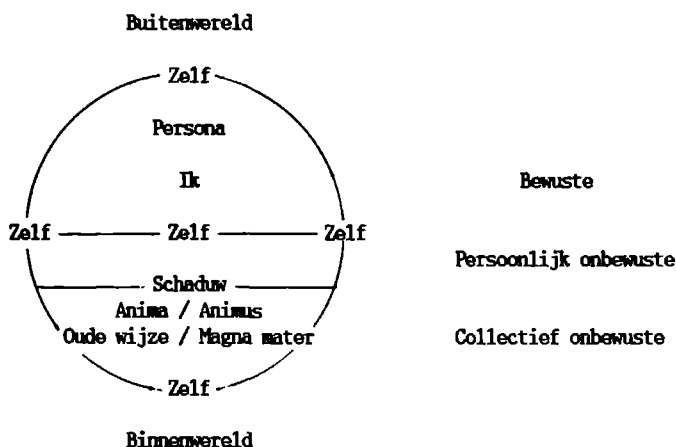
Uit de bespreking tot nu toe is al min of meer gebleken, dat zolang de archetypen zich in het onbewuste bevinden ze zich enkel nog als projecties op de omgeving manifesteren. Bovendien is uit bovenstaande opmerkingen duidelijk geworden, dat het daarbij niet mag blijven en de archetypen in het bewuste moeten worden geïntegreerd, omdat dit een verrijking van de persoonlijkheid betekent. Het proces dat hiertoe leidt heeft Jung de naam *individuele* gegeven. "Individuele betekent", definieert hij

een afzonderlijk wezen worden, en, voor zover we onder individualiteit onze innerlijkste, laatste en onvergelykbare uniekheid verstaan, betekent het: *ons eigen zelf worden*. Individuele zouden we daarom ook kunnen vertalen met 'verzelviging' of 'zelfverwerkelijking' (id. 1985d1, p.57).

De eerste stap op deze weg is de integratie van de schaduw – ook wel het 'realiseren' van de schaduw genoemd¹⁸ –, aangezien nu eenmaal eerst de eigen tekorten onder ogen moeten worden gezien alvorens de diepere lagen van de psyche, in eerste instantie de anima en animus, kunnen worden geëxploreerd. Zijn ook deze archetypen in het bewuste opgenomen, "dann steigen neue Archetypen auf, die den Menschen zu neuer Auseinandersetzung und Stellungnahme zwingen" (Jacobi 1945, p.193). Dit zijn de *oude wijze* bij de man en de *magna mater* bij de vrouw, archetypen dus die in tegenstelling tot de anima en de animus weer van hetzelfde geslacht zijn. Ze representeren respectievelijk 'geest' en 'stof', in hun meest wezenlijke betekenis, want na de confrontatie met het tegengeslachtelijke archetype "gilt [es] hineinzuleuchten in die geheimsten Falten des eigenen Wesens, in das, was das ureigenst 'Männliche' bzw. 'Weibliche' ist; also beim Mann das 'geistige', bei der Frau das 'stoffliche' Prinzip. Es gilt [] zurück [zu gehen] zu jenem Urbild, nach welchem [das eigene Wesen] geformt wurde. Wenn man die Formulierung wagen dürfte, so könnte man sagen: der Mann ist stoffgewordener Geist, die Frau geistdurchtränkter Stoff; der Mann ist also in seinem Wesen geist-, die Frau stoffbestimmt" (id. p.194). Deze confrontatie met het "ureigenst 'Männliche' bzw. 'Weibliche'" betekent voor een man de definitieve bevrijding van zijn vader, voor een vrouw die van haar moeder en daarmee voor beiden de eerste ervaring van de eigen, unieke individualiteit (id. p.196).¹⁹

De oude wijze en de magna mater hebben vanwege hun karakter een dusdanige fascinerende werking, dat ze het 'ik' volledig kunnen overheersen, waardoor "das Individuum, dem sie entgegentreten, unweigerlich in eine Art von Selbstherrlichkeit und Grössenwahn [hineingerissen wird], wenn es sich nicht durch Bewusstmachung und Unterscheidung von der Gefahr einer Identifikation mit ihrem gauklerischen Bilde freizumachen versteht" (id. p.195). Zo kan een man zichzelf tot een 'Übermensch' opblazen, die, toegerust met goddelijke gaven, de ultieme wijsheid verkondigt²⁰ en kan een vrouw zichzelf als de altijd opofferingsgezinde oermoeder en ontdekster van de grote liefde gaan beschouwen. Jung noemt deze vormen van 'zelfvergroting' *inflatie* tot een *manapersoonlijkheid*, tot een persoonlijkheid met "een buitengewoon indrukwekkende macht" (Jung 1985a, p.367; zie ook p.366), maar merkt tevens op "nog geen enkel min of meer ver gevorderd psychisch ontwikkelingsproces [te hebben] gezien, waarbij niet op z'n minst tijdelijk een identificatie met het archetype van de mana-persoonlijkheid plaatsvond" (id. 1985d1, p.121). Dit omdat het "vrijwel onvermijdelijk [is] jezelf niet een beetje te bewonderen omdat je een dieper inzicht hebt gekregen dan de anderen" (id.).

Maar deze bewondering stoelt op de identificatie met slechts één archetype, terwijl het in wezen om de 'totale mens' gaat. Die wordt gerepresenteerd door het *zelf*, het archetype waarmee de individuatie wordt voltooid, zoals onderstaande voorstelling laat zien:



Er is, zo blijkt, een synthese tot stand gebracht, waarbij het 'zelf' het middelpunt van het bewuste en het onbewuste vormt, maar er tegelijk de omtrek van is, aangezien het alle andere archetypen insluit en ook het 'ik' en de persona, die slechts tot het domein van het bewuste behoren, omvat.²¹ Dit laatste is niet onbelangrijk, want het impliceert dat het 'zelf' rationeel onkenbaar is. Het is transcendent ten opzichte van het bewuste en leent zich om die reden dan ook niet voor een wetenschappelijke beschrijving. Jung zegt het aldus:

Het doel van de individuatie wordt bereikt wanneer we het zelf gewaar worden als iets irrationeels, als een ondefinieerbaar zijnde, waar het ik niet tegenover staat, en waaraan het niet onderworpen is, maar waar het in zekere zin omheen draait, zoals de aarde om de zon. Ik gebruik het woord 'gewaarwording' om het waarnemingskarakter van de relatie tussen ik en zelf aan te geven. Er ligt niets kenbaars in deze relatie, want we kunnen niets zeggen over de inhouden van het zelf. Het ik is de enige inhoud van het zelf die we kennen. Het geïndividueerde ik ervaart zichzelf als object van een onbekend en superieur subject. Het lijkt me dat de psychologische constatering hier haar uiterste grens bereikt,

want het idee van een zelf is op zich al een transcendent postulaat, dat we weliswaar psychologisch kunnen rechtvaardigen, maar niet wetenschappelijk kunnen bewijzen. De stap boven de wetenschap uit is een onvoorwaardelijke eis voor de hier beschreven psychologische ontwikkeling, want zonder dit postulaat zou ik het proces, dat empirisch plaatsvindt, niet adequaat kunnen formuleren (id. p.128-129).

Deze transcendentie van het 'zelf' komt ondermeer tot uiting in de *participation mystique*, de ervaring waarin de tegenstelling tussen de buitenwereld en het onbewuste wegvalt en men "de dingen in de wereld om ons heen en de afspiegeling daarvan in ons onbewuste" (Barz 1981, p.72) als één geheel beleeft.²² Het 'zelf' streeft er trouwens naar om alle tegenstellingen met elkaar te verenigen, zoals warm en koud, hoog en laag, water en vuur, licht en donker, goed en kwaad, mannelijk en vrouwelijk, hemel en aarde enzovoort. In tegenstelling tot het bewuste, waarvoor juist de tendens tot "sich abheben, sich unterscheiden, abgrenzen, aus einem Zusammenhang isolieren" (Neumann 1949, p.137) kenmerkend is, is het, duidelijker nog dan de andere archetypen, uiterst paradoxaal, hetgeen psychologisch gezien "ongeveer [wil] zeggen dat de heilheid van de mens slechts in antinomieën beschreven kan worden, wat altijd het geval is wanneer het om een transcendent idee gaat" (Jung 1985d2, p.266).

In dit verband moet ik nog een ander fenomeen vermelden, dat Jung *synchroniciteit* noemt en dat door hem wordt omschreven als de "coïncidentie in de tijd van twee of meer *niet causaal* op elkaar betrokken gebeurtenissen die geestelijk van gelijke of verwante waarde zijn" (id. 1981, p.30; ik cursiveer, A.J.B.), kortom, als een verschijnsel dat in het dagelijks spraakgebruik onder de naam 'onwaarschijnlijke toevalligheid' door het leven gaat, maar waartoe ook "alles wat onder de naam helderziendheid, telepathie enzovoort begrepen wordt" (id. 1985c6, p.294) moet worden gerekend. Een synchronistische gebeurtenis is bijvoorbeeld, dat men aan iemand denkt die men in lange tijd niet gezien heeft en deze persoon precies op dat moment opbelt, of dat er iemand sterft en tegelijk zijn/haar klok blijft stilstaan, en eveneens dat men op zijn/haar verjaardag een nieuwe baan krijgt op de plaats waar vroeger het ziekenhuis stond waarin men geboren is. Ook de I Tjing valt onder de noemer synchroniciteit, omdat deze Chinese orakelmethode ervan uitgaat "dat er een synchronistische overeenkomst bestaat tussen de psychische toestand van de vrager en het antwoordgevende hexagram" (id. p.295). En de astrologie, waarin een verband wordt aangenomen tussen de psyche van een mens en de planetaire posities op het geboortemoment, kan zelfs een specimen van synchronistisch denken op kosmische schaal worden genoemd.²³ Bij synchronistische gebeurtenissen lijkt het erop, dat in het onbewuste ruimte en tijd relatieve begrippen zijn (id. 1981, p.24-25) en dat uiterlijke gebeurtenissen en levenloze objecten met de psyche samenwerken om voor de mens zinvolle, symbolisch samenhangende patronen te vormen, of dat de mens er althans behoefte aan heeft die te vinden (id. 1974, p.55). Men zoekt een niet-causale, diepere samenhang in de werkelijkheid, of deze er nu is of niet²⁴, en voorziet op die manier in een behoefte van het 'zelf'. Von Franz zegt daarom, dat "synchronistische gebeurtenissen [] bijna altijd de beslissende fasen van het individuatieproces [begeleiden]" (Von Franz 1974, p.211).

Dat de individuatie niet van vandaag op morgen wordt bereikt, heeft na het voorafgaande wel nauwelijks betoog. Het betreft hier een zeer langzaam proces van psychische groei, dat in feite het hele leven in beslag neemt en zich ontwikkelt volgens "een zich slingerend patroon, waarin individuele draden en tendenties zichtbaar worden, dan verdwijnen, dan weer terugkeren" (id. p.160-161). Daarbij is de mogelijkheid tot individuatie al bij de geboorte aanwezig en gaat het er in wezen om, dat het contact dat men als kind van nature met het onbewuste had in de loop van het leven wordt hersteld.²⁵ Dit maakt het individuatieproces tot een cyclisch gebeuren, hoewel het terzelfdertijd meer dan dat dient te zijn. Het doel ervan is immers niet een loutere terugkeer naar het onbewuste, maar de integratie daarvan in het bewuste, anders gezegd een beleving van het onbewuste op een niveau dat voor het kind niet haalbaar is, aangezien zijn/haar bewuste nog nauwelijks tot ontwikkeling is gekomen. De

transcendente ervaringen waarover ik zoëven sprak, zijn dan ook pas werkelijk individuatie-ervaringen wanneer men ze bij vol bewustzijn heeft.²⁶

Overigens vermoed ik dat het deze transcendente ervaringen zijn die Jacobi ertoe hebben gebracht haar lezers voor te houden, dat de individuatie "nur den Auserwählten und Begnadeten" (Jacobi 1945, p.198) ten deel zal vallen. Daarmee neemt ze een voor de gewone sterveling weinig bemoedigend standpunt in, maar gelukkig zijn er anderen die de zaak wat nuchterder voorstellen. Hall & Nordby tenminste zeggen, dat "wanneer een mens zich in harmonie voelt met zichzelf en met de wereld, [] wij er zeker van [kunnen] zijn dat het archetype van het zelf zijn taak naar behoren vervult" (Hall & Nordby 1983, p.56). Daarmee brengen ze de individuatie wat meer in de sfeer van de realiteit, hetgeen ook in overeenstemming is met Jungs theorie, want niet alleen is de verwezenlijking van het 'zelf' volgens hem de natuurlijke bestemming van ieder mens, zijn/haar 'Werdegang', daarnaast heeft dit archetype ook de functie om in tijden van psychische onevenwichtigheid een nieuw houvast te creëren. Dat dit dan met allerlei transcendente verschijnselen gepaard kan gaan wil vanzelfsprekend nog niet zeggen, dat het als genezingsproces slechts voor enkele 'uitverkorenen' is weggelegd. Wat er in zo'n situatie in de eerste plaats gebeurt, is dat het onbewuste zijn normale, compenserende functie uitoefent, hoewel de individuatie als doel op langere termijn wel op de achtergrond aanwezig is (zie ook hierna, p.98).²⁷

Anderzijds mag niet onvermeld blijven, dat het onbewuste behalve de mogelijkheid tot genezing ook het gevaar in zich bergt het bewuste te overweldigen, waardoor het contact met de werkelijkheid verloren gaat. De inflatie is hiervan een reeds besproken voorbeeld, maar het zal zich algemeen gesproken vooral voordoen wanneer het onbewuste wordt veronachtzaamd of verdrongen, of, zoals de jungianen zeggen, er een *dissociatie* met het bewuste is. De psychische energie ofwel *libido*²⁸ wordt in dat geval hoofdzakelijk voor het 'ik' aangewend, tot het onbewuste zich daartegen gaat verzetten en er vanzelf een omslag of *enantiodromie* plaatsvindt.²⁹ Het onbewuste usurpeert dan alle libido, neemt de plaats in van het 'ik', met als gevolg dat men psychotisch³⁰ of waanzinnig wordt en ook blijft, indien "het bewustzijn [niet] in staat is de door het onbewuste geproduceerde inhoud te assimileren, dat wil zeggen te begrijpen en te verwerken" (Jung 1985d1, p.47; zie verder p.41-47 en id. 1985b1, p.108-109). Zo zegt Fordham over een te sterke verdringing van de schaduw:

Terwijl een bepaalde mate van verdringing een noodzakelijkheid is voor het gemeenschapsleven, is het gevaar van het verdringen van de schaduw, dat deze in het onbewuste kracht schijnt te krijgen en in sterkte toeneemt, zodat, als het ogenblik komt (zoals gewoonlijk gebeurt), waarop de schaduw verschijnt, hij gevaarlijker is en de kans groter is, dat hij de rest van de persoonlijkheid overweldigt, die hem anders op heilzame wijze in bedwang had kunnen houden. Dit is speciaal waar voor de collectieve aspecten van de schaduw, die aan den dag treden, wanneer een menigte oproer maakt en ogenschijnlijk onschadelijke mensen op de meest ontzettende wrede en destructieve manier handelen (Fordham 1982, p.47).

Dient het onbewuste idealiter dus een voedingsbron voor het bewuste te zijn, het kan ook dermate sterk door de schaduw worden beheerst dat het een vernietigende werking gaat ontplooiën.

Wat ik hiervoor over het 'zelf' zei, namelijk dat het wetenschappelijk onkenbaar is, geldt voor alle archetypen en daarom voor het onbewuste als zodanig. Archetypen zijn, als a priori gegeven disposities van de psyche, niet empirisch, want "niets anders [] dan een 'facultas praeformandi', een [] gegeven mogelijkheid inzake de vorm waarin wij ons iets voorstellen" (Jung 1985c4, p.153). Het onbewuste toont ons slechts *symbolen*, die wél empirisch zijn en die we om die reden nooit met het archetype zelf mogen verwarren. Symbolen zijn "rijk gevareerde vormgevingen die alle verwijzen naar een op zich *niet aanschouwelijke* basisvorm" (id. 1985c1, p.57), "de best mogelijke en dus voorlopig nog niet duidelijker of meer karakteriserend weer te geven omschrijving[en] van een onbekende zaak" (id. 1984, p.384), in casu van

het archetype.³¹ Ze verschijnen in allerlei vorm: fantasieën, actieve imaginaties³², hallucinaties, visioenen, dromen, sprookjes, sagen, legenden, mythen, kunstwerken, rituelen en religies. Ook vertonen ze, zoals gezegd, een overvloedige variëteit, zij het dat er ook 'relatief vaststaande symbolen' bestaan (bijvoorbeeld het water en de dood voor het onbewuste, de zon voor het bewuste en de libido, de queeste voor het individuatieproces)³³ en ze verder in zoverre aan een beperking onderhevig zijn, dat ze vooral worden gevormd door de tijd en culturele setting waarin ze zich voordoen. Zo is voor de moslems de 'vergeestelijkte eros', een aspect van de anima, uiteraard niet gekoppeld aan de christelijke Maria (zie p.105, noot 16), maar aan Fatima, de dochter van Mohammed (Von Franz 1974, p.187-188), en kunnen de helden uit de oude mythen en legenden voor de moderne westerse vrouw logischerwijze minder goed dienst doen als projectiedragers van de fysieke kant van de animus dan "heden-daagse sportberoemdheden, cowboys, stierenvechters, piloten enzovoort" (E. Jung 1983, p.11). De analytische psychologie hecht grote waarde aan symbolen, niet alleen omdat ze het contact tussen het bewuste en het onbewuste mogelijk maken, maar ook omdat ze, mits werkzaam in een levend systeem, bij uitstek geschikt zijn om de soms met overweldigende kracht vanuit het onbewuste opwellende libido op te vangen en in rustiger banen te leiden (Jung 1974, p.93-100). Bovendien zijn de jungianen van mening, dat men door de historische evolutie van de grote symbolische systemen te bestuderen (mythologieën, religies) iets te weten kan komen over de psychische ontwikkeling van elk individu, omdat volgens hen "die ontogenetische Entwicklung eine abgewandelte Rekapitulation der phylogenetischen Entwicklung [ist]" (Neumann 1949, p.8) en ieder mens daarom "in der ontogenetischen Entwicklung [] die gleichen archetypischen Stadien zu durchschreiten [hat], welche innerhalb der Menschheit die Entwicklung des Bewusstseins bestimmt haben" (id. p.4).³⁴

Van de vele symbolen die de analytische psychologie heeft onderzocht wil ik nu twee, met het oog op mijn interpretatie van de *Ballade* bewust gekozen groepen wat nader uitwerken: ten eerste de diverse voorstellingen die er van het moederarchetype ofwel het onbewuste bestaan, met daaraan gekoppeld een bespreking van de heldenmythe, en ten tweede de verschillende vormen waarin het 'zelf' zich openbaart. Als uitvloeisel daarvan en ter afsluiting van deze paragraaf zal ik bovendien nog het een en ander zeggen over Jungs gedachten aangaande de verhouding mensbeeld-godsbeeld en de seksualiteit, wat eveneens van belang voor mijn interpretatie van de *Ballade* zal blijken te zijn.

Uit de bespreking van Jungs kritiek op het Oedipuscomplex kon al worden opgemaakt, dat hij minder belang hecht aan de relatie met de persoonlijke moeder dan Freud. Dat is ook een logisch uit zijn psychologie resulterend feit, want omdat het onbewuste of moederarchetype al bij de geboorte aanwezig is, is de persoonlijke moeder slechts de eerste, hoewel zeer belangrijke projectiedraagster ervan. Bij ontstentenis van haar wordt deze rol overgenomen door een stiefmoeder, een huisvriendin, een kinderjuffrouw, een onderwijzeres, een tante, de grootmoeder of door welke vrouw dan ook. Verder verschijnt het moederarchetype als godin (Demeter), moeder Gods en maagd (Maria), 'sapientia' of wijsheid (Sophia bij de gnostici), moeder-geliefde (Cybele voor Attis), dochter of verjongde moeder (Persephone ten opzichte van Demeter) en godin van het lot (Nornen). Daarnaast manifesteert het zich als doel van het verlossingsverlangen (paradijs, koninkrijk Gods, nieuw Jeruzalem) en als kerk, universiteit, stad, land, hemel, aarde, woud, bron, zee, water in het algemeen, akker, tuin, rots, grot, boom, doopvont, baarmoeder, oven, elke ronde vorm, koe, haas, spin, slang, draak, ieder wurgend dier, heks, angstaanjagend figuur (Lilith), sfinx, graf, sarcofaag, dood, onderwereld, labyrint of nachtmerrie. Bij deze opsomming, die trouwens nog kan worden uitgebreid, krijgt men allicht de indruk dat er maar wat bij elkaar gegraaid is en de symbolen grotendeels niets met elkaar te maken hebben, maar ik herinner eraan dat het onbewuste zich ondermeer van het bewuste onderscheidt doordat het zaken met elkaar verenigt die rationeel gezien niets gemeenschappelijk hebben. Het tertium comparationis van al deze symbolen is, dat ze ofwel het koesterende, voedende en levengevende aspect van het moederarchetype uitdrukken ofwel

het vernietigende en dodende, of beide. Deze ambivalentie van het archetype wordt uitgedrukt door de benamingen *liefhebbende* en *verschrikkelijke moeder*, terwijl het in zijn totaliteit de *grote moeder* wordt genoemd (Jung 1985c4, p.149 en 154-157).

Ampele gegevens hierover verschaffen het tweede deel van Jungs *Symbole der Wandlung*, dat in het Nederlands *De held en het moederarchetype* (1987b) is getiteld, en Neumanns *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* (1949).³⁵ Jung betoogt, zei ik aan het begin van deze paragraaf, dat in talloze mythen de held terugkeert in de moeder, echter niet uit een feitelijk incestueus verlangen, maar uit de drang om uit haar te worden wedergeboren. De heldenmythe produceert daartoe velerlei symbolen voor de moeder, zoals bovenvermelde, die dus in psychologisch opzicht idealiter "op het onbewuste als creatieve matrix van de toekomst" (Jung 1987b, p.160) wijzen. Wat dergelijke mythen daarom in feite uitbeelden is het individuatieproces. De libido stroomt van het bewuste naar het onbewuste met als doel daarna weer terug te keren naar het bewuste, dat op die manier met nieuwe, voor het verdere leven richtinggevend inhoud wordt gevoed. Vandaar dat er in de heldenmythe naast de moeder ook een vader, bijvoorbeeld een God of koning, figureert, die als vertegenwoordiger van de gevestigde orde de verstarrende tendens in het bewuste symboliseert en die de held daarom moet doden en opvolgen, of op een andere manier moet uitschakelen, om zijn taak naar behoren te kunnen volbrengen.³⁶ Het grootste gevaar dat hem echter bedreigt is dat hij, opnieuw bij de moeder, zich niet meer van haar kan bevrijden, hetgeen Jung in zoverre toch als een incest karakteriseert, dat deze toestand voortkomt uit de infantiele wens om altijd kind te blijven en "de onbewuste identiteit met de moeder" (id. p.84), een verbondenheid met "de animale ziel" (id.), te behouden (zie ook id. p.336, noot 43). Het is op het niveau van deze ruimer opgevatte, symbolische incest, waarbij de libido in het onbewuste gevangen blijft, dat het archetype van de verschrikkelijke moeder opdoemt (id. p.156-157), terwijl de liefhebbende verschijnt wanneer dit gevaar wordt overwonnen. Jung zegt het als volgt:

De held is een ideaalbeeld voor het leven van de man. De zoon laat de moeder, de bron van zijn leven, achter zich, gedreven door een onbewust verlangen haar weer te vinden, om terug te keren in haar schoot. Elke hindernis die zich op zijn levenspad verheft en zijn tocht opwaarts bedreigt, draagt als een schaduw de trekken van de verschrikkelijke moeder, die met het gif van de heimelijke twijfel en terugwijzing zijn levensmoed verlamt. In iedere overwinning ontmoet hij weer zijn glimlachende moeder, die liefde en leven schenkt (id. p.256-257).

Om nu deze ontmoeting met de liefhebbende moeder te realiseren, is het noodzakelijk dat de held zich in eerste instantie aan de verschrikkelijke moeder overgeeft, zich als het ware door haar laat verslinden, om haar vervolgens te bestrijden en te overwinnen. Dit betekent voor hem tevens "die Herauslösung der Anima aus dem Mutter-Archetyp" (Neumann 1949, p.218), dus dat hij een vruchtbaar contact met het onbewuste tot stand heeft gebracht (zie p.79), zodat zijn incest een zogenaamde "Wiedergeburtinest" (id. p.171) is geworden. De meest universele uitbeelding van dit proces is de successieve ondergang (in zee) en opkomst van de zon, waarbij

der Held vom Nachtmeer-Ungeheuer abends im Westen verschluckt wird und in dieser Uterushöhle mit dem dort auftretenden, gewissermassen verdoppelten Drachen siegreich kämpft. Im Osten wird er dann als neue siegreiche Sonne, als sol invictus wiedergeboren oder besser, er vollzieht, indem er sich aktiv aus dem Untier herauschneidet, seine eigene Wiedergeburt (id. p.178).

Zodoende is de mythe van de held een zonnemythe. De held maakt, wil hij tenminste werkelijk een held zijn, een dood-wedergeboorteprocess door vergelijkbaar met dat van de zon en transformeert zichzelf daardoor tot een andere persoonlijkheid, "d.h. zu einem höheren und vor-bildlichen Repräsentanten der Menschheit" (id. p.171).³⁷

Met betrekking tot het tweede uit te werken archetype, het 'zelf', kan worden opgemerkt dat ook dit een rijke symboliek oplevert. Als eerste mogelijkheid noem ik het kind, dat als "potentiële toekomst [] in het individuatieproces die gestalte [aankondigt], die uit de synthese van bewuste en onbewuste persoonlijkheidselementen voortkomt" (Jung 1985c5, p.195). Als zodanig anticipeert het kind eigenlijk op de wedergeboorte van het kind dat men vroeger was, dus op een reactivering van "de onbewuste toestand van de vroegste jeugd" (id. p.209) op het hogere niveau van het bewuste. Om die reden gaat het dan ook niet om een gewoon, maar om een wonderbaarlijk kind, een heldenkind of godkind. Vaak is het androgyn, waarmee het de 'vereniging der tegenstellingen' symboliseert (id. p.196-198, 205 en 323-324, noot 20). Deze 'coniunctio oppositorum' (kenmerkend voor het 'zelf') wordt behalve door het kind ook tot uitdrukking gebracht door ondermeer de alchemistische 'steen der wijzen' ('lapis philosophorum')³⁹, Plato's 'anthropos' of 'oermens'³⁹ en de 'hieros gamos', die binnen de analytische psychologie de vereniging van archetypische figuren aangeeft (id. 1985a, p.365). Hierbij is te denken aan het huwelijk van Dionysos en Ariadne uit de Griekse mythologie, de voorstelling van Christus en de kerk als bruidegom en bruid en de alchemistische 'coniunctio' van zon en maan (zie ook p.40 en 67, noot 26).⁴⁰

Het verenigend symbool vormt niet zelden het middelpunt van een 'mandala'. Dit uit het Sanskriet afkomstige begrip betekent oorspronkelijk '(magische) cirkel', maar wordt door Jung ook voor allerlei andere symmetrische figuren gebruikt. De mandala is een wijdverbreid symbool van het 'zelf', dat vaak een quaterniteitsstructuur bezit.⁴¹ De quaterniteit, het getal 4 of elk veelvoud daarvan, is eveneens een weergave van de totaliteit, die in de mandala kan voorkomen als bijvoorbeeld een vierkant in een cirkel (id. 1988, p.7) en de vier evangelisten rondom Christus (id. 1986b, p.222).⁴² In het tweede geval vormt een god of godmens het centrum van de mandala, terwijl dat in het eerste geval niet zo is. Op het eerste gezicht lijkt dit verschil niet van belang, maar bij nadere beschouwing is het hoogst veelzeggend, aangezien Jung opmerkt dat de godheid weliswaar het centrum is van veel door de religieuze cultuur voortgebrachte mandala's, echter nooit van die welke zijn patiënten spontaan in tekeningen, dromen en dergelijke produceerden. Hij zegt:

Ik heb veel mandala's gezien van volkomen onbeïnvloede patiënten en heb bijna overal hetzelfde feit gevonden: nooit vormde een godheid het middelpunt. Toch wordt in de regel de nadruk gelegd op dit middelpunt, maar wij vinden er een symbool dat een geheel andere betekenis heeft. Dit symbool is bijvoorbeeld een ster, een zon, een bloem, een gelijkarmig kruis, een kostbare steen, een schaal, die gevuld is met water of met wijn, een opgerolde slang of een menselijk wezen, maar nooit een god. [] *Het lijkt wel, alsof de plaats van de godheid door de totaliteit van de mens wordt ingenomen* (id. 1986a1, p.84-85).

Dit onderscheid in een voor het overige analoge voorstelling bracht Jung ertoe het 'zelf' ook aldus te karakteriseren: "Men kan het godsbeeld als een spiegeling van het zelf verklaren, of omgekeerd: het zelf als imago Dei in homine (het beeld van God in de mens)" (id. 1985a, p.365).

Deze parallellie tussen mens- en godsbeeld in het 'zelf' sluit natuurlijk aan bij de transcendente functie van de individuatie. In Jungs opvatting is de psyche "van nature religieus" (id. 1986b, p.18), waarbij echter moet worden opgemerkt dat hij zich niet uitspreekt over het al dan niet feitelijk bestaan van God. "De psychologie als wetenschap van de ziel moet zich beperken tot haar onderwerp, en dient zich ervoor te hoeden haar grenzen te overschrijden met bijvoorbeeld metafysische beweringen of andere geloofsbekentenissen", stipuleert hij (id. p.19). Wat hem als psycholoog enkel interesseert is "de menselijke zijde van het godsdienstige probleem, [] de godsdienstige *ervaring*" (id. 1986a1, p.14; ik cursiveer, A.J.B.) en, als uiting daarvan, de diverse religieuze systemen met hun symboliek en dogmatiek.⁴³ Wat dit betreft heeft hij zich uitvoerig uitgelaten over het christendom en het daarin figurerende Christus- en godsbeeld.

Christus is, lezen we in het vijfde hoofdstuk van *Aion* (1951, gedeeltelijke Nederlandse vertaling 1982)

de nog levende mythe van onze cultuur. Hij is onze cultuurheld, die, ongeacht zijn historische bestaan, de mythe van de goddelijke oermens, van de mystieke Adam belichaamt. [] *Christus veraanschouwelijkt het archetype van het zelf*. Hij betekent een totaliteit van goddelijke of hemelse aard, een verheerlijkte mens, een godszoon, 'onbevlekt door de zonde'. Als tweede Adam vormt hij de tegenhanger van de eerste Adam vóór de zondeval, dat wil zeggen, toen deze nog het zuivere evenbeeld van God was (p.44-45).

Waarom evenwel wordt toegevoegd:

Maar ondanks alles ontbreekt aan het Christussymbool de totaliteit in moderne zin, aangezien het uitdrukkelijk de nachtzijde van de dingen niet in-, maar, in de vorm van een luciferiaanse tegenspeler, uitsluit. [] Wanneer we in de traditionele gedaante van Christus een parallel met de psychische manifestatie van het zelf zien, dan komt de antichrist met de schaduw van het zelf overeen, namelijk met de duistere helft van de menselijke totaliteit, die men niet te optimistisch mag beoordelen. [] Het psychologische begrip van het zelf [] kan de schaduw, die bij de lichte gestalten hoort, niet negeren. Zonder schaduw immers ontbreekt aan de lichte gestalten van het zelf lichamelijke, en daarmee menselijkheid. Licht en schaduw vormen in het empirische zelf een paradoxale eenheid [zie ook het citaat van Fordham op p.78, A.J.B.]. In de christelijke zienswijze daarentegen is het archetype hopeloos gesplitst in twee onverenigbare helften, aangezien deze zienswijze uiteindelijk tot een metafysisch dualisme voert - de definitieve afscheiding van het hemelse rijk van de vurige wereld der verdoemden. [] Psychologisch ligt het geval duidelijk, aangezien de dogmatische figuur van Christus zó voortreffelijk en vlekkeloos is, [] dermate eenzijdig volmaakt, dat ze ter herstel van het evenwicht om een psychisch complement vraagt (id. p.47-49).

Deze onorthodoxe visie op Christus, die in het licht van zijn psychologie overigens volkomen consistent is, getuigt van Jungs grote occupatie met het kwaad, een probleem dat hem zijn hele leven heeft beziggehouden.⁴⁴ In *Aion*, maar vooral ook in een kort daarop volgende publikatie: *Antwoord op Job* (1952, Nederlandse vertaling 1986a2), doet hij een poging het te begrijpen. *Antwoord op Job* - ik geef een met informatie uit *Aion* gelardeerde samenvatting van het boek⁴⁵ - gaat uit van de antonimie in het oud-testamentische godsbeeld, dat wil zeggen de voorstelling van Jahwe als enerzijds een liefdevolle vader voor zijn kinderen en anderzijds een inconsequente en vaak uiterst wrede God. Zo heeft hij door in het paradijs 'de boom der kennis van goed en kwaad' te planten, maar tegelijk Adam en Eva te verbieden ervan te eten, in feite zelf de zondeval geprovoceerd (*Genesis* 3,1-7) en stelt hij Abraham tot in het onmogelijke op de proef door van hem de bereidheid tot het offer van zijn zoon Isaïc te eisen (id. 22,1-19). Verder kan zijn gedrag jegens zijn dienaar Job, menselijk beschouwd, niet anders dan "stuitend" (Jung 1986a2, p.222) worden genoemd. Satan wordt door hem in de gelegenheid gesteld om Job van alles wat hij bezit te beroven, zonder dat diens levenswandel daartoe ook maar enige aanleiding geeft (*Job* 1). Job wordt werkelijk op de meest meedogenloze manier "in de afgrond van fysieke en morele kwellingen" (Jung 1986a2, p.222) geworpen, maar behoudt desondanks zijn vertrouwen in God, zoals zijn uitspraak

nochtans richt zich mijn oog schreiend op God,
opdat Hij de mens recht doe tegenover God (*Job* 16,20-21)

te kennen geeft.

Ik heb deze verzen geciteerd, omdat ze een cruciale rol spelen in het vervolg van Jungs gedachtengang.⁴⁶ Door aan God bescherming te vragen tegenover God geeft Job er blijk van zich bewust te zijn van diens dubbelnatuur, een inzicht dat God zelf ontbreekt. Job kent het verschil tussen goed en kwaad dus aanmerkelijk beter dan zijn tegenspeler en lijdt ook aan die tegenstelling, wat eigenlijk betekent dat hij in moreel opzicht Gods meerdere is geworden.

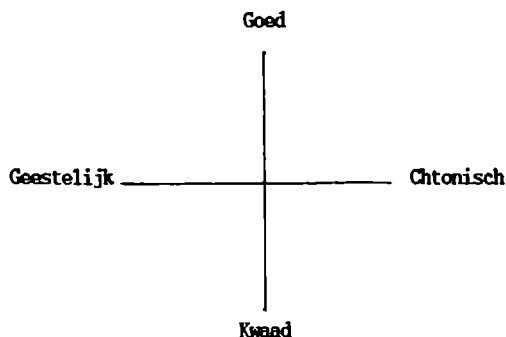
Algemener geformuleerd: de mens is boven God komen te staan en deze situatie nu kan van de kant van God enkel worden gecorrigeerd wanneer hij zelf mens wordt en zich aldus vernieuwt. De komst van Christus en zijn sterven betekent daarom een herstel van het Job aangedane onrecht en een toenadering van God tot de mens. Zodoende concludeert Jung dat in Christus' laatste woorden: *Mijn God ! Mijn God ! Waarom hebt Gij Mij verlaten !* (Mattheüs 27,46)

zijn menselijk wezen goddelijkheid [bereikt], namelijk in het moment dat de god de sterfelijke mens beleeft en datgene ervaart, wat hij zijn trouwe knecht Job heeft laten ondergaan. Hier wordt het antwoord op Job gegeven (Jung 1986a2, p.258).

Het lijden van Job tengevolge van Gods dubbelnatuur wordt door God op Golgotha herhaald, omdat hij zich bewust is geworden van de in hem aanwezige tegenstelling van goed en kwaad. Deze antonimie wordt gesymboliseerd door het centrale christelijke symbool, het kruis, en ter aanvulling daarvan door de twee misdadigers met wie Christus wordt gekruisigd, waarvan de ene naar de hel, de andere naar het paradijs gaat (Lucas 23,39-43). "De tegengestelde aard van het [kruis] zou beslist niet beter uitgebeeld kunnen worden", meent Jung (1986a2, p.269).

In de genoegdoening aan Job lag ook Gods wens besloten om vanaf zijn menswording nog enkel goed te zijn en zijn bewust geworden kwade kant te elimineren. Daarom verschijnt hij in het *Nieuwe Testament* louter als 'summum bonum' of 'hoogste goed'⁴⁷, met uitzondering echter van de *Openbaring* van Johannes, waarin hij een reeks angstaanjagende gruwelen over het grootste deel der mensheid uitstort die zeer moeilijk met de christelijke liefde zijn te rijmen. De verklaring hiervan kan worden gevonden in het feit dat Johannes de brieveschrijver - aangenomen dat deze dezelfde is als de apocalypticus - "een beetje té zeker" (id. p.289) van de goddelijke goedheid is. Met uitspraken als *God [is] een Licht []*, en *gans geen duisternis in Hem is* (1 Johannes 1,5), *Een iegelijk, die uit God geboren is, die doet de zonde niet* (id. 3,9) en *de liefde is uit God, [] God is liefde* (id. 4,7-8) doet hij het voorkomen "alsof hij niet alleen een zondeloze toestand zou kennen, maar ook een volmaakte liefde [] en daarom riskeert hij een dissociatie" (Jung 1986a2, p.289). De *Openbaring* nu is het resultaat van de door die dissociatie ontstane tegenkracht in Johannes' onbewuste, die plotseling bij hem doorbreekt en zijn eenzijdig godsbeeld compenseert. De in zijn visioen beschreven gruwelen zijn dus vooral zo angstaanjagend, omdat ze de manifestatie van zijn verdrongen schaduw zijn.

Een dergelijke psychologische interpretatie van de *Openbaring* en het christelijke Godsbeeld getuigt van weinig waardering voor de opvatting van God als het 'summum bonum'. "Geen boom [] groeit tot in de hemel, tenzij zijn wortels tot in de hel reiken", stelt Jung (1982, p.50), daarmee een godsbeeld bepleitend waarin naast het geestelijke en goede ook het chtonische en kwade hun plaats krijgen toebedeeld.⁴⁸ In beeld gebracht ziet dit er zo uit:



Een quaterniteit (id. p.67), die vanwege haar verschil met het orthodoxe godsbeeld in wezen "een zich in de breedte voltrekkende menswording [van God]" (id. 1986a2, p.265-266) uitbeeldt; met andere woorden: een symbool van het 'zelf' van elk gewoon, empirisch mens. Want:

De incarnatie van God in Christus heeft een voortzetting en aanvulling nodig, voorzover Christus tengevolge van [zijn maagdelijke geboorte en] zondeloosheid geen empirisch mens was, en daarom, zoals in Joh. 1:5 gezegd wordt, een licht voorstelde dat weliswaar in de duisternis scheen, maar door de duisternis niet werd begrepen. Hij bleef buiten en boven de werkelijke mensheid. Job echter was een gewoon mens, en daarom kan volgens de goddelijke gerechtigheid het hem, en het tegelijk met hem de mensheid aangedane onrecht, slechts weer goedge maakt worden door een incarnatie van God in de empirische mens (id. p.265).

Deze ontwikkeling werd ook door Christus aangekondigd, want met zijn woorden *Die in Mij gelooft, de werken, die Ik doe, zal hij ook doen, en zal meerder doen, dan deze* (Johannes 14,12) en *Ik zal den Vader bidden, en Hij zal u een anderen Trooster geven, opdat Hij bij u blijve in der eeuwigheid* (id. vs. 16) verwijst hij naar de na hem komende "inwoning van de Heilige Geest in de mens" (Jung 1986a2, p.285). "Uit [deze belofte] mogen we de conclusie trekken, dat God *geheel* mens wil worden, dat wil zeggen zich in zijn eigen duister schep-sel - in de van de erfzonde niet bevrijde mens - wil verwekken en baren" (id. p.312-313).⁴⁹

De van de erfzonde niet bevrijde mens is in de *Openbaring* van Johannes vooral de seksuele mens, voor wie in het nieuwe Jeruzalem dan ook geen plaats wordt ingeruimd (*Openbaring* 14,1-5).⁵⁰ Voor Jung daarentegen vertegenwoordigt de erotiek iets zeer wezenlijks. In zijn autobiografie *Herinneringen dromen gedachten* schrijft hij:

Het is een wijdverbreid misverstand te denken dat ik de waarde van de seksualiteit niet zou inzien. Integendeel, deze speelt een zeer belangrijke rol in mijn psychologie, namelijk als wezenlijke - hoewel niet enige - uitdrukking van de psychische totaliteit. Mijn centrale thema was echter het geestelijke aspect en de numineuze betekenis van de seksualiteit te onderzoeken en te verklaren - boven haar persoonlijke betekenis en die van een biologische functie uit. [] Als uitdrukking van een chthonische geest is de seksualiteit van de allergrootste betekenis. Want deze geest is het 'andere gezicht van God', de donkere zijde van het godsbeeld (id. 1985a, p.148).

De seksualiteit als "uitdrukking van een chthonische geest" en als "de donkere zijde van het godsbeeld" is voor Jung, indien ze harmonisch in het bestaan is geïntegreerd, eigenlijk een uiting van de positieve schaduw, een natuurlijke drift⁵¹, die door het geestelijke wordt getranscendeerd en aldus van de cohabitatie een ervaring van het 'zelf' maakt. Een hiermee samenhangende opvatting is, dat hij manifestaties van het onbewuste waarin een seksuele thematiek en/of symboliek verschijnt niet altijd een ook feitelijk seksuele betekenis geeft, zoals in de freudiaanse droomduiding gebruikelijk is. Hij wijst er bijvoorbeeld op, dat in de soms sterk erotisch gekleurde voorstellingen van de alchimie de cohabitatie de betekenis van een 'unio mystica' heeft, ofwel dat "de vereniging op biologisch niveau [] een symbool van de vereniging der tegenstellingen in hoogste zin [is]⁵², zodat deze vereniging even wezenlijk is als de coïtus in de gewone zin" (id. 1985d2, p.210; zie ook p.209-217).⁵³ En over fallische symbolen merkt hij op:

[Deze betekenissen] naar men beweert niets anders dan het viriele lid []. Vanuit de psyche gezien is het mannelijk lid echter ook een zinnebeeld [] voor een verder moeilijk te bepalen inhoud. Primitieve mensen en de Antieken - die zeer royaal met fallische symbolen omgingen, is het immers ook nooit ingevallen om de fallus, het rituele symbool, met de penis te verwisselen. De fallus betekende altijd het creatieve *mana*, het 'buitengewoon werkzame', [] de kracht van genezing en van vruchtbaarheid (id. 1985b1, p.113).

Deze opmerking sluit aan bij de kritiek op Freuds incesttheorie. Zoals aan het verlangen naar de moeder de dieper liggende wens tot wedergeboorte ten grondslag ligt, zo fungeert de fallus als een verderreikend manasymbool.³⁴

In het licht van zijn opvatting van de seksualiteit – maar ook tegen de achtergrond van zijn hele psychologie – is het begrijpelijk, dat Jung zich niet alleen sterk tegen de negatie van de schaduw in het traditionele godsbeeld verzet, maar ook tegen het gemis van een vrouwelijke component daarin. De christelijke triniteit is uitsluitend mannelijk, zij het dat ter compensatie daarvan de kerk als Christus' bruid wordt beschouwd. Maar, zo poneert Jung, "zoals je de persoon van Christus niet door een organisatie kunt vervangen, zo ook niet de bruid door de kerk. Het vrouwelijke verlangt een even persoonlijke vertegenwoordiging als het mannelijke" (id. 1986a2, p.322). Hij hecht daarom grote waarde aan het in 1950 door paus Pius XII uitgevaardigde dogma van de *Assumptio Mariae*, dat de lichamelijke ten-hemel-opneming van de moeder Gods en haar vereniging met Christus in 'het hemelse bruidsvertrek' verkondigt. Weliswaar heeft Maria door dit dogma nog niet de status van een godin bereikt en is zij in onbevleete, zondeloze staat ten hemel opgenomen – wat voor Jung dus een tekort is –, maar haar nieuwe positie beantwoordt desondanks aan het archetypische verlangen naar een nieuwe incarnatie. "De bruiloftsvereniging [] betekent de hierosgamos [sic], en deze betekent op zijn beurt de inleiding tot [] de geboorte van de heilbrenger" (id. p.320), duidelijker gezegd: de geboorte van het 'zelf' of Godsbeeld in de mens. Het feit dat door het dogma de christelijke triniteit tot een quaterniteit wordt uitgebreid drukt dit mede uit (Von Franz 1974, p.226).

De onorthodoxie van Jungs gedachten omtrent het christelijke godsbeeld is hem op nogal wat kritiek komen te staan, waaronder het verwijt dat "hij zichzelf [met *Antwoord op Job*] tot psychiater van God had benoemd, een goddelijke ziekte had gediagnostiseerd en de Patiënt met succes had behandeld door het toepassen van zijn eigen theorieën" (Brome 1984, p.296). Dit verwijt is vanzelfsprekend onterecht, omdat het de psychologische achtergrond van het boek miskent. *Antwoord op Job* gaat in de eerste plaats over de mens en tracht aan de hand van de veranderingen in het christelijke godsbeeld "een differentiëringsproces van het menselijk bewustzijn" (Jung 1986a2, p.328) ofwel de ontwikkeling tot individuatie te schetsen. Dat deze zich in Jungs visie niet alleen in de individuele mens, maar ook in de evolutie der mensheid zelf voltrekt, heb ik op de vorige pagina's mede trachten aan te geven.³⁵ Wordt het oud-testamentische godsbeeld nog grotendeels bepaald door de onbewuste vermenging van goed en kwaad, met de menswording van God in Christus zet een belangrijke differentiatie in. Daarbij is de weegschaal echter weer teveel doorgeschoten naar de andere kant, en wel omdat in de opvatting van God als het 'summum bonum' de destructieve krachten van de psyche worden genegeerd. De dissociatie die daarvan het gevolg is heeft dan ook, is Jungs overtuiging, tot de komst van de door Johannes de apocalypticus voorspelde antichrist geleid in die symbolische zin, dat "de ontkerstening van onze wereld, de luciferiaanse ontwikkeling van wetenschap en techniek, en de reusachtige materiële en morele verwoestingen die de Tweede Wereldoorlog heeft aangericht" (id. 1982, p.44) vergelijkbaar zijn met de gruwelen zoals beschreven in de *Openbaring*. "Het is [daarom] in onze tijd, zoals in alle tijden, belangrijk dat de mens het gevaar van het kwade dat in hem sluimert niet over het hoofd ziet" (id. p.58), want enkel op die manier kan het in toom worden gehouden.

Hiermee ben ik aan het eind van deze paragraaf gekomen. De analytische psychologie maakt heden ten dage onmiskenbaar een 'revival' door, in wetenschappelijke kringen³⁶, maar ook, en niet in de laatste plaats, in parawetenschappelijke of esoterische kringen. Zo hoeft men maar een op dit gebied gespecialiseerde boekhandel te betreden, of men wordt er ook voor wat betreft de werken van Jung uit een rijke bron gelaafd. Het valt buiten mijn competentie om deze groeiende interesse te verklaren, maar ik veronderstel dat ze in ieder geval te maken heeft met het feit dat de analytische psychologie expressis verbis een beroep doet op de totale mens, die men volgens haar óók is. Ze biedt ons, simpel gezegd, een verdiept perspectief, omdat ze het onbewuste niet louter als een freudiaans reservoir voor verdrongen psychische inhoudten opvat, maar integendeel als een matrix voor toekomstige ontwikkelingen.

Ze is dus, om terug te keren naar het begin van deze paragraaf, duidelijk teleologisch van karakter, gaat uit van "die unbeschränkte Fortdauer des Lebens durch Wandlung und Erneuerung" (id. 1950, p.46) en kan daarom wellicht het beste worden getypeerd met een metafoer die ik ontleen aan Jungs kritiek op het Oedipuscomplex: als een wedergeboorte-psychologie.

3.3 DE ANALYTISCHE PSYCHOLOGIE EN DE LITERATUUR

Omdat de literatuur een "uit psychische motieven voortgekomen menselijke activiteit [is]" (Jung 1978a, p.76) en "de ziel [] de moeder en het vat zowel van alle wetenschappen als van elk kunstwerk" (id. 1978b, p.100) vormt, meent Jung dat ook het literaire werk aan een psychologische beschouwing kan worden onderworpen. Zijn ideeën hierover heeft hij uitgesproken in een tweetal essays: *De betrekkingen tussen de analytische psychologie en het literaire kunstwerk* (1978a) en *Psychologie en literatuur* (1978b).⁵⁷

In beide essays zet hij zich scherp af tegen de freudiaanse visie op literatuur, waarin het literaire werk tot de persoonlijke psychologie van de schrijver wordt herleid en als een symptoom van een min of meer ziekelijke, neurotische toestand wordt opgevat. Jungs kritiek hierop is ten eerste, dat het gezonde verstand zich ertegen verzet om de literatuur (en de kunst in het algemeen) met een ziekte te vergelijken (id. 1978a, p.78 en 83), en ten tweede dat een dergelijke personalistische benaderingswijze het literaire werk zelf geen recht doet. Zijn argumentatie luidt:

Dat deze schrijver meer beïnvloed is door zijn verhouding tot zijn vader, maar die andere meer door zijn moederbinding, een derde ten slotte in zijn werk onmiskenbare tekenen van seksuele verdringing toont, dat kan allemaal ook gezegd worden van alle neurotici en bovendien van alle normale mensen. En daarom is daarmee voor de beoordeling van het kunstwerk niets specifiek gewonnen. Op z'n best wordt daarmee de kennis van de historische omstandigheden uitgebreid en verdiept (id. p.79).

Dat Jung hier aandacht vraagt voor het literaire werk als zodanig zal door de literatuurinterpret, althans wanneer hij/zij in de eerste plaats de tekst wil laten spreken, met instemming worden begroet. Wat minder makkelijk kan men daarentegen uit de voeten met het onderscheid dat Jung vervolgens maakt tussen wat hij *psychologische* en *visionaire literatuur* noemt. De eerste categorie kenmerkt zich door een inhoud "die zich overal binnen de perken van het psychologisch verklaar- en vatbare beweegt" (id. 1978b, p.104), de tweede daarentegen door "een oerervaring, [] die vreemd en koud of hoog en verheven opduikt uit tijdeloze diepten" (id.). Psychologische literatuur behoort met andere woorden tot het gebied van het bewuste, visionaire tot dat van het onbewuste. In het eerste geval gaat het om algemeen herkenbare menselijke ervaringen, zoals liefde, hartstocht en verdriet, verklaart alles zich probleemloos uit zichzelf en beantwoordt het werk volledig aan de doelbewuste opzet van de schrijver, terwijl in het tweede geval veel ondoorzichtig is en de schrijver "wordt [] overstroomd met een vloed van gedachten en voorstellingen die zijn bedoelingen nooit geschapen heeft en die zijn wil nooit had willen te voorschijn doen komen" (id. 1978a, p.85). Dergelijke literatuur heeft dan ook de eigenschappen die het onbewuste in het algemeen heeft: ze is archetypisch, compenseert een eenzijdige bewustzijnshouding van de tijd waarin ze is ontstaan en vervangt een steriel geworden symboliek door de creatie van andere, nieuwe symbolen. Als voorbeelden noemt Jung ondermeer Hermas' *Pastor*, Dantes *Goddelijke Komedie*, Wagners *Der Ring des Nibelungen*, *Parzifal* en *Tristan und Isolde*, Spittellers *Olympischer Frühling*, Hoffmans *Der goldne Topf*, Goethes *Faust II*, Melvilles *Moby Dick*, Rider Hagards *She* en James Joyces *Ulysses* (id. p.84-85; zie verder id. 1978b, p.102-105 en 113-115).⁵⁸

Het problematische van deze tweedeling is (zoals zo vaak bij een tweedeling) dat de categorieën te scherp van elkaar gescheiden worden. Dit bezwaar doet zich bijvoorbeeld gelden wanneer we nagaan wat Jungs visie op *Faust* is, het literaire werk waarnaar hij in zijn oeuvre het meest verwijst. Volgens hem worden de twee delen waaruit deze tragedie bestaat door een "afgrond" (id. p.104) van elkaar gescheiden, is het eerste deel psychologisch, het tweede visionair, hetgeen dus zou betekenen dat *Faust II* "de verwarrende aanblik van een machtig gebeuren [biedt] dat aan alle kanten de reikwijdte van het menselijke gevoel en begrip overschrijdt" (id.) en er in *Faust I* "niets [] duister [is] gebleven" (id. p.103). Ik wil niet ontkennen dat *Faust II* inderdaad heel wat moeilijker is dan *Faust I*, maar dat betekent nog niet dat het eerste deel een en al helderheid is. Merkwaardig zijn onder andere de verschijning van 'der Geist' aan het begin ervan, de 'Walpurgisnacht' aan het slot, maar ook Fausts verliefdheid op Gretchen, waarover Jung zegt dat ze geen nadere verklaring nodig heeft, aangezien verliefdheid een voor iedereen herkenbare emotie is. Daarmee negeert hij evenwel de raadselachtige omstandigheden waaronder Faust verliefd wordt. Hij aanschouwt Gretchen voor het eerst in een toverspiegel, raakt onder haar bekoring door een heksendrank en ontmoet haar vervolgens door toedoen van Mephistopheles, nota bene de duivel zelf, die hem belooft:

[] Du sollst das Muster aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir sehn.
(*Leise.*) Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe.

Deze woorden leggen een duidelijk verband met het volgens Jung visionaire *Faust II*, allereerst omdat Mephistopheles Gretchen met de mythologische Helena vergelijkt, die een belangrijke rol in het tweede deel van de tragedie speelt, en bovendien omdat de typering *das Muster aller Frauen* sterk aan de bekende slotregels van *Faust II*:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan⁹

doet denken. Men kan daarom op grond van deze samenhang interpreteren, dat ook de Gretchenepisode en daarmee de hele *Faust I* een visionair aspect bevat, en wel in zoverre dat Fausts verliefdheid het persoonlijke en incidentele te boven gaat en tot een archetypische ervaring - uiteraard een ontmoeting met de anima - wordt getranscendeerd.

Jung legt dit verband trouwens zelf wanneer hij schrijft, dat "Goethe het motief Gretchen-Helena-Mater Gloriosa-Het Eeuwige-Vrouwelijke als een rode draad door het weefsel van *Faust* [weeft]" (id. p.114; cf. p.105 van deze studie, noot 16). Verder relateert hij het onderscheid tussen beide soorten literatuur ook wel enigszins door te stellen, dat het werk van een schrijver, wanneer hij/zij wordt herontdekt, naast psychologisch plotseling visionair kan blijken te zijn.

Dat gebeurt wanneer de ontwikkeling van ons bewustzijn een hoger niveau bereikt heeft van waaruit bekeken de oude schrijver ons iets nieuws zegt. Het zat al eerder in zijn werk, maar het was een verborgen symbool dat we pas kunnen lezen als de geest van de tijd zich vernieuwd heeft. Er waren andere, nieuwe ogen voor nodig, want de oude konden er alleen maar in zien wat ze gewend waren te zien (id. 1978a, p.89-90).

Uit dit citaat blijkt bovendien waarvan hiervoor al impliciet werd uitgegaan, namelijk dat de begrippen 'psychologisch' en 'visionair' niet alleen van toepassing zijn op de genese van literatuur, maar ook op de interpretatie ervan. Doet een tekst vermoeden op psychologische wijze te zijn ontstaan, dan leest men hem psychologisch, wekt hij daarentegen de indruk van visionaire oorsprong te zijn, dan leest men hem visionair. Ter toelichting hiervan nu een eigen voorbeeld: Achterbergs sonnet *Adam* (VG p.648, uit *Hoonte*), dat ik op beide manieren zal benaderen.

Zoete vergiffenis in dennebomen
 van nooit bedreven kwaad.
 Het is hier donker als bij regen, ik verlaat
 de grote weg om tot mijzelf te komen.

Hier hoef ik niet van het geluk te dromen,
 omdat het voor mij staat
 met open ogen, tot het al maar dieper gaat
 het bos in, langs fluwelen zomen.

Het paradijs was zacht, omdat het lam
 de leeuw omver kon stoten, toen zij speelden.
 De dood lag nergens op de loer.

Ik raak verdwaald in 't donkerblauwe moer
 en kan niet laten om mij te verbeelden
 dat ik alleen ben op de wereld als Adam.

Wanneer men dit gedicht psychologisch leest, dan verbeeldt het de in onze cultuur bekende en daardoor gemakkelijk te begrijpen wens om terug te keren naar de paradijselijke, zondeloze staat. Opmerkelijk hierbij is dat de uit Achterbergs poëzie bekende 'gij', die in *Adam* logischerwijze de gestalte van Eva zou aannemen, lijkt te ontbreken, althans niet expliciet wordt genoemd. Impliciet kan men haar aanwezigheid echter bespeuren in de personificatie van de *dennebomen* (1):

Hier hoef ik niet van het geluk te dromen,
 omdat het voor mij staat
 met open ogen [] (5-7)

en in de regel *Ik raak verdwaald in 't donkerblauwe moer* (12), waarin *moer* behalve het manifeste 'veengrond' of 'veenmoeras' ook 'moeder' kan betekenen. Maar, in dat geval krijgt het gedicht een verraderlijke ondertoon, want *moer* in de betekenis van 'moeder' roept vanwege de uitdrukking 'de duvel en zijn moer' associaties met de zondeval op en lijkt daarmee te suggereren dat de 'ik' het paradijs niet, of slechts zeer tijdelijk, zal mogen betreden. Onmiddellijk nadat *het geluk* zich heeft aangediend verdwijnt het weer, wat wordt uitgedrukt door een ruimtelijke transformatie: *het bos*, dat met zijn *fluwelen zomen* (8) in eerste instantie een idyllische indruk maakt, verandert wanneer de 'ik' er dieper in doordringt in een veenmoeras waarin hij 'verdwaalt' en *alleen* [] *als Adam* (14) denkt te zijn. De lief-tallige 'gij' of Eva, die hij mist en zoekt en die hem aanvankelijk *met open ogen* tegemoet treedt, is dan nergens meer te bekennen.

Hier stuiten we op een probleem. De regel *dat ik alleen ben op de wereld als Adam* (14) verwijst immers duidelijk naar de tijd dat de bijbelse Eva er nog niet was, de tijd dus die aan de zondeval voorafging, terwijl *Adam* te kennen geeft dat de 'ik' juist vanwege de zondeval naar die tijd wordt terugverwezen. Een situatie van vóór de zondeval wordt in het gedicht als resultaat van de zondeval voorgesteld, hetgeen hoogst paradoxaal is. Ik kan dit probleem enkel oplossen door nog een derde betekenis van *moer* (12) bij de interpretatie te betrekken, namelijk die van 'baarmoeder' (Van Dale 1984, voortaan VD), waardoor de betekenis van *Adam* uiteindelijk zou worden, dat de 'ik' blijkbaar naar zijn meest primordiale staat moet terugkeren. Hij moet eerst via een herinnering aan het paradijs en vervolgens aan de zondeval, waardoor het paradijs ontoegankelijk werd, terugkeren naar een situatie waarin hij *alleen* [] *als Adam* is en zijn huidige gemis van de 'gij' nog schrijnender ervaart, daarna komt hij in een prenatale toestand, om tot slot opnieuw door God geschapen te worden als een tweede Adam, een wedergeboren mens die de verleiding van de duivel kan weerstaan en daardoor samen met de 'gij' het paradijs voorgoed bereikt. Daarmee wordt de 'ik' in laatste instantie vergelijkbaar met Christus, wiens taak om door zijn sterven de mensheid van de zonde te

verlossen in *Adam* op de achtergrond meespeelt. Vooral in strofe 3, die alludeert op de door Jesaja geprofeteerde komst van de Messias en het herstelde paradijs in de vorm van de nieuwe hemel en de nieuwe aarde: *De wolf en het lam zullen te zamen weiden, en de leeuw zal stro eten als een rund, en stof zal de spijs der slang zijn; zij zullen geen kwaad doen noch verderven op Mijn gansen heiligen berg, zegt de Heere (Jesaja 65,25; zie ook id. 11,1-9)*. En omdat nu in deze paradijselijke situatie *de vorige dingen [] niet meer gedacht [zullen] worden, en [] in het hart niet [zullen] opkomen* (id. 65,17), zal het kwaad waarover *Adam* spreekt op het moment dat het vergeven wordt dermate volledig verdwijnen, dat het lijkt alsof het *nooit bedreven* is, zoals de wolf, het lam enzovoort het nooit zullen bedrijven. Dit ter verklaring van de paradox *Zoete vergiffenis [] van nooit bedreven kwaad* (1-2) aan het begin van het gedicht, die hiervoor nog niet besproken werd.⁶⁰

Tot zover de psychologische interpretatie. Om haar te kunnen opstellen heb ik drie verschillende betekenismogelijkheden van het woord *moer* (12): veenmoeras, moeder en baarmoeder, met elkaar moeten combineren; een niet ongebruikelijke procedure in de praktijk van het interpreteren, die ik in dit geval nog wat consequenter zou willen toepassen door zowel het veenmoeras, de moeder als de baarmoeder als manifestaties van het onbewuste te bestempelen. Concreter gezegd: men kan *Adam* ook visionair lezen en aldus geïnterpreteerd gaat het gedicht niet over een mogelijke terugkeer naar het paradijs, maar over het individuatieproces van de gedissocieerde 'ik', dat het meest concreet wordt aangegeven door *om tot mijzelf te komen* (4) en waarvan de bijbelse sfeer van *Adam* met de daaraan gekoppelde betekenissen van *moer* niet meer – en ook niet minder – dan een symbool is. De 'ik' wordt aangelokt door de liefhebbende moeder in de vorm van het paradijs, ontmoet dan tengevolge van een incest in jungiaanse zin de verschrikkelijke moeder in de vorm van een veenmoeras of 'she-devil', 'verdwaalt' (12) in haar, wordt zich bijgevolg nog sterker bewust van zijn gedissocieerde, want eenzame toestand, maar moet daarna uit de dan weer liefhebbende moeder worden wedergeboren en individuatie bereiken.

Met dit voorbeeld wil ik overigens niet suggereren, dat mijn visionaire interpretatie van *Adam* dermate diepzinnig is, dat ze van het hogere bewustzijnsniveau en de nieuwe tijdgeest getuigt waarvan Jung rept. Noch wil ik beweren dat ze de psychologische lezing overbodig maakt. Integendeel, deze verklaart het gedicht vanuit het christelijk wederopstandingsgeloof en bleek daarom een noodzakelijke voorbereiding voor de visionaire interpretatie te zijn, waarmee dit geloof echter wel vanuit een ander perspectief benaderd wordt. Hierbij wil ik evenwel uitdrukkelijk verklaren, dat ik dit andere perspectief alleen kon vinden door mij ook bereid te tonen het te vinden, dat wil zeggen door er a priori van uit te gaan dat een visionaire interpretatie vruchten zou afwerpen. Met deze opmerking lijk ik het onderscheid tussen psychologische en visionaire literatuur nog verder te relativiseren dan ik al deed, want wanneer het mogelijk is *Faust I* en ook *Adam* visionair te lezen, dan is in principe de weg vrij gemaakt om elke literaire tekst op die manier te benaderen. Bijvoorbeeld ook een gedicht als *Juffrouw A* van Rutger Kopland (uit *Het orgeltje van Yesterday*):

Op 19 september, een nevelige
negentiende, stapte juffrouw A
aan de verkeerde kant van
haar scheepje Steeds Treeden
in het Meppelerdiep.

Het was al koud, zij had
de kachel niet aan kunnen krijgen,
haar oude moeder was gestorven,
alles roestte en knarste, vanuit
haar kombuis leken god en
sociale zaken niet te bereiken.
Zij ging van boord.⁶¹

De interpretatie hiervan kan dan zijn, dat de kommervolle omstandigheden van juffrouw A een krachteloze libido symboliseren, die enkel nog kan terugkeren in het onbewuste (de zelfdoding door verdrinking) zonder dat een hernieuwd, tot individuatie leidend contact met het bewuste (de impliciet gegeven 'goede kant' van *haar scheepje* (4) en omstandigheden voor juffrouw A waarin *god en / sociale zaken* (10-11) wél bereikbaar zijn) nog mogelijk is, aangezien de libido te zwak is om het onbewuste zijn voedende functie te laten uitoefenen (*haar oude moeder was gestorven* (8)). Men zal het er echter over eens zijn dat zo'n interpretatie hoogstens op de lachspieren werkt, omdat *Juffrouw A* ontegenzeggelijk niet meer dan een anekdotisch gedicht is, waaruit een zekere sociale bewogenheid spreekt, en een gevoel voor common sense een visionaire lezing ervan eigenlijk verbiedt. In het geval van Achterberg daarentegen ligt het anders, want diens poëzie - ik gebruik in dit verband een toepasselijke formulering van Jung - "roept ons al door zijn suggestieve taal toe: ik sta op het punt meer te zeggen dan wat ik werkelijk zeg; ik 'bedoel' meer dan ik ben" (Jung 1978a, p.90), waardoor een visionaire interpretatie wel gerechtvaardigd is.^{6,2}

De grens tussen psychologische en visionaire literatuur mag dus vloeiend zijn, deze tweedeling is toch niet zinloos, omdat er ook (naar ik aanneem veel) literaire werken zijn die evident enkel vanuit een psychologisch standpunt interessant zijn en waarvan een visionaire interpretatie tot nietszeggende resultaten leidt. Binnen de analytische psychologie is voor dit soort werken weinig belangstelling, hetgeen ook wel verklaarbaar is wanneer we bedenken dat ze niet de mogelijkheid bieden om interessante archetypisch-symbolische ontdekkingen te doen, waar het de jungianen uiteraard om gaat. Hun onderzoeksobjecten beantwoorden dan ook vrijwel altijd aan het in bovenstaand citaat van Jung vervatte criterium: ze geven aanleiding tot een visionaire, archetypisch-symbolische interpretatie vanwege een zekere numinositeit en kunnen daarom in het brede spectrum van de fantasie, het romantische, het sprookje, de droom, de magie, de alchimie, de mythologie, de religie en de mystiek worden ondergebracht. Zo houdt Von Franz (1981, 1982 en 1983) zich uitvoerig met het sprookje bezig en hebben drie andere jungiaanse literatuurinterpretaties: Jaffé 1950, E. Jung & Von Franz 1960 en Donington 1963 respectievelijk E.T.A. Hoffmanns sprookje *Der goldne Topf*, de graallegende en Wagners *Der Ring des Nibelungen* tot onderwerp. Verder zijn het vooral werken uit de wereldliteratuur waarop de aandacht wordt gericht, omdat men vermoedt dat deze hun roem vooral te danken hebben aan een sterk vermogen om door te dringen tot het onbewuste. Bodkins klassieke studie *Archetypal Patterns in Poetry* (1948) is hiervan het duidelijkste voorbeeld.^{6,3}

Bij de analyse en interpretatie van literaire werken hanteren de jungianen vaak de zogenaamde *amplificatiemethode*, die eruit bestaat dat ze het werk trachten te verhelderen met behulp van overeenkomsten en analogieën uit allerlei gebieden, onder andere de hierboven en in paragraaf 3.2 genoemde (zie p.76). Men vindt deze methode reeds in volle ontplooiing in Jungs *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912), maar ook zeer duidelijk in E. Jung & Von Franz 1960 en Bodkin 1948.^{6,4} E. Jung & Von Franz amplificeren in het zevende hoofdstuk van hun studie, waarin ze de betekenis van 'de graal als vat' onderzoeken - een "Urbild der Mutter" (E. Jung & Von Franz 1960, p.121) - ondermeer naar een groot aantal versies van de graallegende, Ierse, Keltische, Noorse en Perzisch-Arabische literatuur, de alchimie, de gnostici, de eucharistie, het graf van Christus en de opvattingen van de ziel binnen het christendom. En Bodkin betreft bij haar bespreking van het paradijs-Hades- of hemel-hel-archetype (hoofdstuk 3 van haar boek) Coleridges *Kubla Kahn*, Miltons *Paradise Lost*, Homerus' *Odyssee*, het *Gilgamesjepos*, het *Oude Testament*, Plato's *Phaedo*, Vergilius' *Aeneis*, Dantes *Goddelijke Komедie* en nog verschillende andere werken.

De amplificatiemethode kan er vanwege deze centrifugale werking soms toe leiden, dat de aandacht van de onderzoeker zich ver van het afzonderlijke literaire werk verwijderd (dit komt in de volgende paragraaf uitvoeriger ter sprake), hetgeen overigens op zijn beurt weer een centripetale tendens in zich bergt. Want de opsomming van de vele overeenkomsten en analogieën heeft veelal tot gevolg, dat het geheel van de literatuur tot een aantal arche-

typische thema's wordt teruggebracht. Dat gebeurt in Guerin e.a. 1966, Immoos 1986 en wordt ook, zoals de titel van haar studie al te kennen geeft, door Bodkin gedaan. Naast het hemel-hel-archetype onderscheidt ze dat van de wedergeboorte, de vrouw, de duivel, de held, God en God in de mens, waaraan ik zou willen toevoegen dat, nog verder geabstraheerd, het centrale thema in de jungiaanse literatuurbeschouwing meestal de wedergeboorte ofwel het (al dan niet voltooid) individuatieproces is, in het licht waarvan de andere thema's worden beschouwd. Groeben schrijft daarom, de school van Jung met die van Freud vergelijkend: "was den freudianischen Literaturinterpretationen der Ödipuskomplex, ist den Jungianern das Wiedergeburtsthema" (Groeben 1972, p.133).

Deze concentratie op de wedergeboorte of individuatie vloeit voort uit het grote belang dat de analytische psychologie aan dat thema hecht, maar brengt ook het gevaar met zich mee dat "das archetypische Muster (archetypal pattern) [] sich [verselbständigt] und ohne Rücksicht auf die strukturelle Organisation des literarischen Werks zur inhaltlich-rigiden Archetypen-'Anwendung' [wird]" (id. p.118-119). Dit gevaar verdwijnt echter naar de achtergrond in die interpretaties waarin de uniciteit van het literaire werk wordt gerespecteerd en de individuatiethematiek op een dusdanige genuanceerde manier wordt beschreven, dat het werk in kwestie er een specifieke uitbeelding van blijkt te zijn. Goede voorbeelden hiervan zijn opnieuw de studies van Jaffé, E. Jung & Von Franz en Donington. Om de duidelijkste verschillen even aan te geven: Jaffé beschouwt in haar interpretatie van *Der goldne Topf* de individuatie in het licht van de romantiek, E. Jung & Von Franz attenderen in hun beschrijving van de graallegende regelmatig op het in de middeleeuwen aanwezige spanningsveld tussen christendom en alchimie, en Donington schenkt uitvoerig aandacht aan de in *Der Ring des Nibelungen* voorkomende muzikale leidmotieven en betreft zo nu en dan de filosofie van Schopenhauer – door wie Wagner was beïnvloed – bij zijn betoog.

Volgens Schönau heeft de school van Jung (evenals die van Freud trouwens) "een zeer vruchtbare invloed" (Schönau 1985, p.98) op de literatuurwetenschap uitgeoefend.⁶⁵ Daarbij kan men in de eerste plaats aan boeiend onderzoek als dat van Jaffé, E. Jung & Von Franz en Donington denken, waarin consequent een visionaire, archetypisch-symbolische interpretatie wordt nagestreefd, maar ook aan studies waarin het begrippenapparaat van de analytische psychologie op een wat vrijblijvender en minder systematische manier wordt gebruikt; studies dus die niet typisch jungiaans zijn, maar waarop de ideeën van Jung wel bevruchtend hebben gewerkt.⁶⁶ Bovendien heeft de analytische psychologie een onmiskenbare bijdrage aan het symboolonderzoek geleverd. *A Dictionary of Symbols* van Cirlot (1985) bijvoorbeeld, dat in de literatuurwetenschap vaak wordt gebruikt, bevat meerdere jungiaanse bronnen. Mede om deze redenen ben ik van mening, dat de analytische psychologie zich een rechtmatige plaats in de literatuurwetenschap heeft verworven.

3.4 DE ANALYTISCHE PSYCHOLOGIE EN DE BALLADE ALS DROOM

Door in paragraaf 2.11 een jungiaanse interpretatie van de *Ballade* te koppelen aan het uitgangspunt dat ze een droom verbeeldt, heb ik wellicht de indruk gewekt dat enkel dit uitgangspunt het gebruik van de analytische psychologie rechtvaardigt. Op grond van de vorige paragraaf kan echter worden gesteld, dat ook wanneer men de *Ballade* niet als een droom leest een interpretatie met behulp van Jung de moeite waard lijkt, aangezien de cyclus zich vanwege zijn raadselachtigheid en numinositeit hoe dan ook als een visionaire tekst voordoet. Het door mij gekozen uitgangspunt is daarom vanuit de analytische psychologie bezien in zoverre relatief, dat ik de *Ballade* in plaats van als een droom net zo goed als een willekeurig andere uiting van het collectief onbewuste had kunnen karakteriseren. De erin voorkomende gebeurtenissen zouden er niet door zijn veranderd. Niettemin zou in dat geval mijn interpretatie aan overtuigingskracht verliezen, want zoals in paragraaf 2.11 al werd

gesteld: juist de opvatting dat de *Ballade* een droom is en niet iets anders maakt het mij mogelijk haar sluitend te interpreteren. Vanzelfsprekend was ik toen nog niet in staat deze bewering te staven en is mij dat ook nu nog niet mogelijk, zodat ik vooralsnog de lezer moet verzoeken mij in mijn uitgangspunt te volgen en het in de loop van mijn betoog op zijn waarde te toetsen. Overigens werden in paragraaf 2.11 al enige argumenten ter ondersteuning van deze zienswijze te berde gebracht en werd in paragraaf 2.12 het narratologisch raamwerk opgesteld op basis waarvan de *Ballade* als 'literaire droom' inhoudelijk zal worden geïnterpreteerd. Deze paragraaf wil hieraan een verdere fundering geven.

Ik begin dan met de opmerking dat een typisch inhoudelijk droomfenomeen, namelijk het verschijnsel dat de beelden die erin voorkomen directe visualiseringen van woorden en uitdrukkingen kunnen zijn⁶⁷, ook veelvuldig in de *Ballade* aanwezig is. Met name Fens heeft erop gewezen, dat de tekst wat dit betreft vaak een dubbele bodem bevat en niet zelden behalve in zijn overdrachtelijke tevens in zijn letterlijke betekenis moet worden gelezen. Zo wijst hij in

Gij hebt de hulzen achterom bereikt.
Aan de voorgevels, tussen de gordijnen,
blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen
wanneer ik langs kom en naar binnen kijk.

Al moet ge in 't voorbijgaan weer verdwijnen,
het volgend raam geeft me opnieuw gelijk (I,1-6)

op de woorden *doorlopend* en *gelijk*. Letterlijk opgevat betekenen ze 'verder lopend' en 'zijn gelijke', waarin Fens een bevestiging van zijn interpretatie van de 'gij' als het spiegelbeeld van de 'ik in 't zwart' ziet (zie p.24-25, 28 en 66, noot 12).⁶⁸ Maar, op die manier geïnterpreteerd krijgen *doorlopend* en *gelijk* naast hun overdrachtelijke betekenis tegelijk een visualiserende werking, waarmee ze de suggestie wekken dat de taal van de *Ballade* een soort droomtaal is. Naar mijn mening gaat het hier om een wezenlijk belangrijk effect van de cyclus, dat herhaaldelijk optreedt en trouwens kenmerkend voor Achterbergs poëzie in het algemeen schijnt te zijn.⁶⁹

Vervolgens dient voor een correcte interpretatie van de *Ballade* te worden vermeld, dat in Jungs visie de droom lang niet altijd de vervulling van een in het waakbestaan ongerealiseerde of verdrongen wens is. Dit door Freud geïnitieerde standpunt (Freud 1987, p.171-183 en 636-660) wordt door hem als volgt bekritiseerd:

Dat dromen slechts verdrongen wensvervullingen zijn, is een reeds lang overwonnen standpunt. Zeker, er bestaan ook dromen die duidelijk een vervulling van een wens of vrees uitbeelden. Maar wat bestaat er allemaal nog niet meer? Dromen kunnen onverbidelijke waarheden, filosofische uitspraken, illusies, wilde fantasieën, herinneringen, plannen, anticipaties, zelfs telepathische visioenen, irrationele belevenissen en God weet wat nog meer betekenen. We mogen namelijk één ding niet vergeten: bijna de helft van ons leven speelt zich in een min of meer onbewuste toestand af. De droom is de specifieke bewuste uiting van het onbewuste. Zoals de ziel een dagzijde, het bewustzijn, heeft, zo heeft ze ook een nachtzijde, het onbewuste psychische functioneren, dat we als droomachtig fantaseren zouden kunnen opvatten. Aangezien er nu ook in het bewustzijn niet alleen wensen en angsten, maar ook nog oneindig veel andere zaken bestaan, is het ook uiterst waarschijnlijk dat onze droomziel over een soortgelijke, wellicht zelfs nog veel grotere rijkdom aan inhoudelijke en levensmogelijkheden beschikt dan het bewustzijn. Het essentiële karakter van dit laatste is immers concentratie, beperking en exclusiviteit (Jung 1985b1, p.103).

Men herkent in dit citaat gemakkelijk Jungs algemene kritiek op Freuds psychologie en zijn eigen, ruimere opvatting van het onbewuste. Een interpretatie van de droom vanuit de freudi-

aanse theorie is hem te schraal, omdat men de betekenis ervan in dat geval reduceert tot niet meer dan een wensvervulling, terwijl het onbewuste zoveel meer te bieden heeft. Het heeft bijvoorbeeld ook een teleologische functie, zodat Jung zich bij de verklaring van de droom niet alleen op het verleden, maar ook op de toekomst richt en tracht na te gaan waartoe hij dient, welke mogelijkheden voor en anticipaties op de verdere ontwikkeling van de dromer hij bevat (id. p.99-100; id. 1985b2, p.118 en 122; id. 1985b3, p.163).

Verder hanteert Jung bij elke poging tot droominterpretatie de heuristische regel dat de droom, als produkt van het onbewuste, een compenserende functie ten opzichte van de bewuste instelling heeft (id. 1985b1, p.110). Hij geeft daarvan meerdere voorbeelden 'uit het leven gegrepen', waarvan ik er hier één wil noemen (zie ook p.108-109, noot 51 en noot 54). Een jongeman heeft de volgende droom:

Mijn vader rijdt in zijn nieuwe auto van huis weg. Hij rijdt erg onhandig, en ik wind me over zijn ogenschijnlijke domheid op. Vader rijdt nu kris kras heen en weer en achteruit, waardoor hij de auto in een gevaarlijke situatie manoeuvreert. Uiteindelijk botst hij tegen een muur op, waarbij de auto ernstig beschadigd wordt. Woedend roep ik hem toe dat hij zich toch verstandig moet gedragen. Mijn vader lacht hierom, en ik zie dat hij stom-dronken is (id.).

Aan deze droom ligt geen werkelijke gebeurtenis ten grondslag en de jongeman is er zeker van dat zijn vader, ook als hij dronken zou zijn, zich nooit zo zou gedragen. Desondanks schetst de droom een uiterst ongunstig beeld van hem, hetgeen temeer opmerkelijk is omdat de relatie tussen vader en zoon uitstekend is. De jongeman bewondert zijn vader vanwege diens succes. Wellicht zou men kunnen zeggen, dat deze bewondering slechts schijnbaar is en de droom de echte, onbewust gebleven negatieve gevoelens jegens de vader blootlegt, maar omdat er in de relatie met hem werkelijk niets van dien aard te vinden is, zou een dergelijke interpretatie een therapeutische fout zijn, zelfs een blunder, aangezien ze de gevoelens van de jongeman volkomen onnodig met een sterk destructieve denkwijze belast. Het onbewuste moet dus een andere reden hebben om zo'n negatief beeld van de vader te produceren en hem naar beneden te halen. Wanneer men deze neiging nu als een compensatorisch feit opvat, dan moet men wel tot de conclusie komen dat de relatie met de vader niet alleen goed, maar zelfs té goed is. De jongeman steunt nog teveel op zijn vader, is een 'vaderszootje' en laat zijn eigen persoonlijkheid daardoor onvoldoende tot ontwikkeling komen. Om die reden grijpt zijn onbewuste in door de vader in diskrediet te brengen en hemzelf een trapje hoger te plaatsen (id. p.110-111).

Deze uitleg kreeg de spontane bijval van de jongeman, die daardoor geholpen werd zich bewust te worden van zichzelf, voor wie de droom dus naast de compenserende ook de teleologische functie uitoefende. Jung zegt, sprekend over het verband tussen beide functies:

Wanneer men, zoals dat bij langere en moeilijker behandelingen het geval is, series van vele honderden dromen onder ogen krijgt, dan wordt de waarnemer langzamerhand doordrongen van een fenomeen dat bij een afzonderlijke droom achter de compensatie van dat moment verborgen blijft. Het is een soort *ontwikkelingsproces* in de persoonlijkheid zelf. In eerste instantie doen de compensaties zich voor als tijdelijke tegenwichten voor eenzijdigheden, of als een in evenwicht brengen van een verstoorde toestand. Maar wanneer inzicht en ervaring zich verdiepen, ordenen deze ogenschijnlijk eenmalige compensatiehandelingen zich tot een soort *plan*. Ze lijken onderlinge samenhangen te vertonen, en in diepere zin aan een gemeenschappelijk doel onderworpen te zijn, zodat een lange droomserie niet meer een zinloos aaneenrijgen van onafhankelijke en unieke gebeurtenissen blijkt te zijn, maar een in fases en volgens plan verlopend ontwikkelings- of ordeningsproces (id. 1985b3, p.171).

Deze geordende, planmatige ontwikkeling is het individuatieproces, waarbij men zich wel moet realiseren dat dit zich niet in elke droom even duidelijk manifesteert. Het zijn bij uitstek de

'grote' of archetypische dromen die de individuatie uitbeelden, dromen dus die afkomstig zijn uit het collectief onbewuste, een numineuze indruk maken, de dromer lang blijven en niet zelden een zekere poëtische kracht bezitten. Jung karakteriseert ze aldus:

[Ze] zijn verbonden met kosmische kwaliteiten, zoals oneindigheid in ruimte en tijd, het afleggen van grote afstanden met een enorme snelheid, 'astrologische' samenhangen, analogieën met aarde, maan en zon, essentiële veranderingen in lichaamsproporties, enzovoort. Ook het duidelijke gebruik van mythologische en religieuze motieven in een droom wijst op activiteit van het collectieve onbewuste (id. 1985d1, p.45).

De interpretatie van archetypische dromen is aanzienlijk moeilijker dan die van de doorsneedromen, omdat de mythologische en religieuze motieven die ze bevatten tot verschillende gebieden behoren, daarom door middel van amplificatie moeten worden opgespoord en vervolgens met elkaar in verband dienen te worden gebracht, aangezien ze in de droom in vermengde of 'verdichte' vorm voorkomen (id. 1985b3, p.172-175).

Ook zal men een archetypische droom, omdat hij het innerlijke individuatieproces uitbeeldt, altijd op het zogenaamde *subjectniveau* interpreteren, dat wil zeggen als een symbool van de psyche van de dromer. Hiertegenover staat de interpretatie op het *objectniveau*, die niet symbolisch is. Jacobi formuleert het verschil tussen de twee niveaus aldus:

Die Personen des Traumes stellen [auf der Subjektstufe] psychische Tendenzen oder Funktionen des Träumers dar und die Traumsituation seine Einstellung in bezug auf sich selber und auf die gegebene psychische Realität. Der Traum weist, so aufgefasst, auf i n n e r e Gegebenheiten hin. Die Deutung auf der Objektstufe will besagen, dass die Traumfiguren als solche k o n k r e t und nicht symbolisch zu verstehen sind. Sie stellen dann die Einstellung des Träumers zu den ä u s s e r n Gegebenheiten bzw. Personen dar, zu denen er in Beziehung steht. Sie wollen rein objektiv dartun, wie etwas von der anderen Seite aussieht, was wir bewusst nur von der einen gesehen haben, oder etwas aufzeigen, was wir bisher noch überhaupt nicht bemerkt haben (Jacobi 1945, p.143-144).

Zodoende is de interpretatie van de hiervoor besproken droom er een op het objectniveau, aangezien hij betrekking heeft op een uiterlijk gegeven: de relatie van de jongeman met zijn vader, zij het dat deze relatie ook iets over de innerlijke ontwikkeling van de jongeman bleek te zeggen. De beslissing of een droom op het object- dan wel subjectniveau moet worden geïnterpreteerd is dan ook niet gemakkelijk. Over het algemeen kan men zeggen, dat naarmate de inhoud van een droom zich verder verwijderd van de realiteit waarin de dromer leeft - wat bij archetypische dromen het geval is - een interpretatie op het subjectniveau, of de nadruk daarop, meer voor de hand ligt (Jung 1985b2, p.148-149). Verder zij nog opgemerkt, dat het onderscheid tussen de twee interpretatieniveaus duidelijk analoog is aan dat tussen psychologische en visionaire literatuur, want van deze categorieën behoeft de eerste volgens Jung geen archetypisch-symbolische interpretatie en de tweede wel.⁷⁰

Wanneer we nu de hier behandelde aspecten van Jungs droomtheorie en zijn opvattingen van literatuur aan de *Ballade* relateren, dan is het evident dat de cyclus als visionaire tekst en droom het meest gebaat is met een interpretatie op het subjectniveau, een interpretatie dus waarin niet alleen de fitter, maar alle personages als een 'psychische functie' van de 'ik in 't zwart' worden beschouwd en waarin moet worden nagegaan in hoeverre het totale narratieve verloop als een archetypisch symbool van zijn individuatieproces fungeert, dat zijn waakbestaan compenseert, verrijkt en richting geeft. Men beschouwe dit als een specificatie van het uitgangspunt van waaruit ik de *Ballade* zal benaderen en de in paragraaf 2.12 opgesomde deelinterpretaties zullen worden uitgewerkt.

Wel doet zich hierbij een complicatie voor. De psychiater Plokker merkt in zijn artikel *Gerrit Achterberg en de droom* op dat dromen, vooral archetypische, vanwege de verdichting van hun symboliek poly-interpretabel zijn en derhalve niet goed kunnen worden begrepen

zonder de hulp van de dromer (Plokker 1966, p.150-154). Jung, naar wie (naast Freud) Plokker in dit verband verwijst⁷¹, zegt daarom dat men vóór de interpretatie begint eerst de context van de droom moet vaststellen. Men dient zich op de hoogte te stellen van de actuele bewustzijnstoestand van de dromer en hem/haar door middel van gerichte associaties zelf de betekenis van de droom laten ontdekken. Ook meent Jung dat een afzonderlijke droom pas echt begrijpelijk wordt tegen de achtergrond van een hele serie, omdat "de opeenvolgende dromen de vergissingen in de interpretatie van de voorafgaande corrigeren" (Jung 1985b1, p.106; zie verder p.104-105, 112 en id. 1985b3, p.167-168).

Aan de eerste voorwaarde is in het geval van de *Ballade* niet voldaan. We hebben geen informatie over het waakbestaan van de dromer, de 'ik in 't zwart', omdat in mijn opvatting de hele *Ballade* een droom is en we van de 'ik in 't zwart' concreet niets meer weten dan dat hij die droom vertelt. Ik moet daarom een andere weg bewandelen dan hiervoor is aangegeven, dat wil zeggen dat ik door mijn interpretatie de bewustzijnstoestand van de 'ik in 't zwart' moet zien te achterhalen. Daartoe heb ik ook een mogelijkheid, want hoewel ons over zijn waakbestaan geen inhoudelijke informatie wordt gegeven, weten we wel dat hij zijn droom achteraf impliciet becommentarieert, zowel in de passages van de *Ballade* die in het historisch presens staan als in die welke in het imperfectum zijn gesteld. Vooral de laatste zijn belangrijk, omdat de 'ik in 't zwart' daarin zijn droom niet kan herbeleven (zie p.61) en hem dus het meest reflectief vertelt. Het zal derhalve nodig zijn om met name het in die passages vervatte commentaar te gebruiken - mijn interpretatie van zijn interpretatie - om te weten te komen wat de *Ballade* voor zijn leven, zijn individuatieproces, te zeggen heeft.

Ten aanzien van de tweede voorwaarde van Jung: In mijn interpretatie van de *Ode* zal ik voorstellen om ook die cyclus als een droom te lezen, zodat we gezien het verband tussen de *Ode* en *Ballade* (zie p.15) kunnen vaststellen, dat de *Ballade* deel uitmaakt van een samenhangend reeksje van twee dromen. Toch levert dit voor de interpretatie van de cyclus geen extra hulpmiddel op, aangezien ik de *Ode* nog niet heb geïnterpreteerd, er met andere woorden nog geen afgeronde visie op die tekst is die als uitgangspunt zou kunnen dienen om de betekenis van de *Ballade* te achterhalen. De opzet van mijn studie is nu eenmaal zo, dat ik mijn exegetische arbeid met de *Ballade* begin en daarom gedwongen ben om haar in principe als een op zichzelf staand literair werk te benaderen. Is dit in de praktijk van de gewone droomduiding volgens Jung niet mogelijk, hier kan het heel goed. Per slot van rekening is de *Ballade* geen echte droom, maar een 'litteraire' (zie p.59) en als zodanig ook een autonome tekst waarin een zekere structuur is aangebracht. De cyclus staat daarom, zoals elke literaire tekst, open voor een afzonderlijke interpretatie (cf. Plokker 1966, p.154), hoewel ik die zo nu en dan wel zal ondersteunen met citaten uit ander werk van Achterberg. Wat dit betreft is de *Ode* vanwege haar verband met de *Ballade* uiteraard wel een nuttig hulpmiddel.

Kort gezegd komt het er eigenlijk op neer, dat de *Ballade* als literaire droom voor mij een gewone narratieve tekst is, waarbij ik het jungiaans begrippenapparaat gebruik om de gebeurtenissen, de personages en de thematiek te beschrijven.⁷² De door de jungianen gepraktizeerde amplificatiemethode zal ik echter zeer sporadisch toepassen, zodat de lezer niet de meest uiteenlopende excursies door het culturele erfgoed van de mensheid hoeft te vrezzen. Ten eerste ontbreekt mij daartoe de kennis, ten tweede zou het de lijn van mijn betoog uit het zicht doen verdwijnen en ten derde is het ook gevaarlijk, omdat ik erdoor in de verleiding zou kunnen komen om elders gevonden betekenissen geforceerd in de *Ballade* te postuleren. Want hoewel de amplificatiemethode er, correct gebruikt, uit bestaat dat men een aantal op zich verschillende zaken (bijvoorbeeld de tovenaer, priester, kluizenaar en profeet) op basis van een gemeenschappelijk kenmerk met elkaar verbindt (symbolen van de oude wijze), kan ze ook leiden tot een associatieketen in de trant van:

Jung's method - it is no more than a friendly exaggeration to say this - is to argue that because A is somewhat like B and B can, under certain circumstances, share something with C, and C has been known on occasion to have been suspected of being related

to D, the conclusion in full-fledged logical form is that A - D. As a language of science this is meaningless (Murphy, geciteerd bij Kruithof 1969, p.48; zie ook Groeben 1972, p.115-117).

Dit toegepast op de *Ballade* zou kunnen opleveren: In de regel *Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen* (V,9) moet *steen* een belangrijke betekenis hebben (A). Nu komt er in *Parzival* van Wolfram von Eschenbach ook een steen voor, de graal, waarnaar de titelheld van dat epos op zoek is (B). Diezelfde titelheld heeft Wagner tot een opera geïnspireerd, waarin de seksualiteit in een ongunstig licht wordt geplaatst en dus wordt afgezworen (Millington 1985) (C). Iets dergelijks lijkt de boodschap van de regel *en kan van overspel geen sprake wezen* (III,15) te zijn (D), zodat het gerechtvaardigd is te concluderen dat deze regel er in combinatie met *Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen* op wijst, dat de fitter zijn amoureuze verlangens naar de huiseigenares wil opgeven. Dat dit een verkeerde manier van tekstverklaring is zal iedereen beamen. Maar, nog los van dit bezwaar en de andere genoemde: uitvoerige amplificaties zijn voor de interpretatie van de *Ballade* in feite helemaal niet nodig, want de cyclus staat duidelijk in de westers-christelijk-mythologische traditie en bevat bovendien, naar zal blijken, een aantal relatief vaststaande symbolen. Zodoende kan de amplificatie al bij voorbaat worden ingeperkt.

Voor het overige streef ik in mijn interpretatie naar een zo groot mogelijke coherentie en feitendekking (cf. Mooy 1979, p.42), al was het alleen maar om het gevaar van 'hineininterpretieren', dat vooral bij een symbolische lezing van literatuur levensgroot op de loer ligt, zoveel mogelijk te bezweren. Ik hoop aan te tonen dat aan het manifeste tekstniveau van de *Ballade* inderdaad de thematiek van de individuatie ten grondslag ligt en dat deze zich uit in een onderhuids aanwezige symbolische samenhang, die zich in zoverre aan het causaal-temporele verhaalverloop onttrekt, dat ze ook aanwijsbaar is op plaatsen die op het eerste gezicht een tegenstrijdige betekenis lijken te hebben. Ik had deze dieper liggende samenhang in de tekst in navolging van Schenkeveld & alii - in hun interpretatie van het *Spel van de wilde jacht* - "de macrostructurele symbolische vorm" (Schenkeveld & alii 1973, p.20; zie verder p.20-23) kunnen noemen, maar vanwege mijn jungiaans interpretatiekader prefereer ik hiervoor de term 'literaire synchroniciteit'.⁷³

Rest mij nog terug te komen op de interpretatie van Ruitenbergh-de Wit, die mij in de jungiaanse aanpak van de *Ballade* is voorgedaan, hoewel zij de cyclus niet als een droom opvat.⁷⁴ Ook bij haar gaat het om de individuatie of, zoals ze zelf zegt, "het [goddelijk] bovenbewustzijn [ofwel] Zelf" (Ruitenbergh-de Wit 1968, p.124), in samenhang waarmee ze de 'gij' terecht als de anima - de concretisering van mijn voorlopige omschrijving 'het vrouwelijk principe', deelinterpretatie 7) - opvat. Volgens Ruitenbergh-de Wit nu bestaat de anima in het werk van Achterberg op twee manieren: "als projectie, als dode vrouw [] én als koningin van de hemel, als goddelijk principe" (id. p.121), waarbij de dichter er altijd op uit is om haar in de laatste, hoogste kwaliteit te ontmoeten. Ten aanzien van de *Ballade* betekent dit:

De fitter/mysticus kon in Haar zijn verheven aspiraties verwezenlijken. Maar wanneer hij te kort schiet in geestelijke concentratie, verlaat dit vermogen hem. Dan bestaat het gevaar dat hij van het goede pad afdwaalt en blijft steken in de duistere nevelsfeer, waar Zij als gewone dode met de andere naamloze schimmen vertoeft. Daar ligt niet het terrein van de mysticus, maar van de occultist. Het is een geheel andere ervaring dan een goddelijke hereniging, al kan men in beide gevallen van een 'ontmoeting' spreken. Het verschil is voornamelijk een kwestie van niveau (id; zie verder id. 1978, p.140-141).

In dit citaat worden de twee aspecten van de anima die Ruitenbergh-de Wit onderscheidt verbonden met de door haar geïnterpreteerde tegenstelling mystiek-occultisme (zie p.25 en 32) en is de combinatie van mystiek en anima als goddelijk principe duidelijk superieur aan die van occultisme en anima als dode vrouw. Daarmee komt ze echter in conflict met de

analytische psychologie, want deze bekijkt zaken als mystiek en occultisme, evenals alle aspecten van de anima, slechts vanuit de psyche van de mens, zonder daar religieuze waarde-oordelen aan te verbinden. Voor haar is een ervaring van de anima als goddelijk principe niet alleen mogelijk in een mystiek, maar ook in een occultistisch of in welk transcendent gekleurd systeem dan ook⁷⁵, terwijl Ruitenbergh-de Wit het min of meer doet voorkomen alsof het door haar (op speculatieve gronden) gesignaleerde niveauverschil van Jung afkomstig is. Ik maak dit behalve uit haar interpretatie van de *Ballade* ook op uit die van het *Spel van de wilde jacht*, waarin men een typering als "Jung, zelf mysticus" (id. 1968, p.67) aantreft.⁷⁶

Het gevolg hiervan is, dat in Ruitenbergh-de Wits interpretatie alle 'realistische' of 'aardse' facetten van de *Ballade* worden ondergewaardeerd of zelfs genegeerd. Zo laat zij de erotische laag van de cyclus onbesproken, wat behalve on-jungiaans ook zeer on-achterbergiaans is (zie p.68, noot 28), en levert zij van de daghit in

[] Een daghit

zet de asemmer buiten. Zonder dit
had ik nimmer besloten, maar de tijd

is kort. Ik vraag gejaagd waar het gat zit.

Zij wijst naar boven met een vage spot,

dat kan betekenen: je bent getikt.

Wat ik wel weet; zodat ik tot God bid.

De lift beweegt zich opwaarts naar het slot

van wat hem nog geen fitter heeft geflikt (VIII,6-14)

een nogal eenzijdige interpretatie.

Hit is Engels, dus tik, aanraking. Dag-hit is aanraking door de dag [], we zien hier dus [] *dag* in de betekenis van *licht*. De daghit symboliseert de aanraking door het goddelijke licht, hoezeer de triviale naam daarmee in tegenspraak is. Niet alleen 'hit', maar ook 'spot' verwijst naar het licht, het is eveneens Engels; wij spreken van een 'spotje'. Met de betekenis van: aanraking (uit een andere, hogere wereld []) moeten we ook rekening houden in 'getikt', Nederlands equivalent van hit []. De fitter reageert dan ook op de suggestie van de daghit 'je bent getikt' met 'Wat ik wel weet; zodat ik tot God bid.' (id. 1978, p.122-123)

De daghit is zodoende "geen menselijke figuur, maar [als animasymbool] een abstractie, een goddelijke vonk" (id. p.123, zie ook p.137), wat daarom een eenzijdige lezing is, omdat Ruitenbergh-de Wit zich niet afvraagt wat er dan de betekenis van is dat het personage zo'n nederig, 'laag bij de gronds' beroep uitoefent en niet samen met de *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2) bovenin het flatgebouw verblijft, in haar visie het hogere gebied van "het pneuma" (id. p.125). Weliswaar signaleert zij de trivialiteit van de naam 'daghit', maar daar doet zij verder niets mee.⁷⁷

Ik heb deze interpretatie van Ruitenbergh-de Wit overigens 'eenzijdig' genoemd en niet 'onjuist', omdat ik er wel een aantal observaties in aantref waar ik het mee eens ben en die ik dus ook zal overnemen. Maar deze moeten worden aangevuld met gegevens die door een vollediger toepassing van de analytische psychologie op de *Ballade* kunnen worden verkregen. Ruitenbergh-de Wit heeft, om bovenstaande kritiek anders te formuleren, in haar interpretatie van de cyclus hoofdzakelijk belangstelling voor de mooie kant van Jung en wekt daardoor de indruk dat de minder plezierige, die vooral in het archetype van de schaduw gestalte krijgt, niet belangrijk is. Het is illustratief voor haar benadering dat zij juist dit archetype nergens noemt.⁷⁸ Bij mij daarentegen speelt het een essentiële rol, wat er de oorzaak van is dat ik tot een totaal andere visie op de *Ballade* kom dan Ruitenbergh-de Wit. Ik zal daar slechts zo nu en dan op attenderen en laat het verder aan de lezer over om onze interpretaties met elkaar te vergelijken.

Noten

1. Zo schenk ik slechts zijdelings aandacht aan Jungs theorie over de psychische energie (libido) en zijn psychologische typenleer. Inleidende informatie hierover vindt men in Jacobi 1945, Fordham 1982 en Hall & Nordby 1983.
2. Wanneer ik uit het werk van Jung citeer of ernaar verwijs, maak ik van Nederlandse vertalingen gebruik, omdat deze voor mij het makkelijkst bereikbaar waren. Enkel wanneer er van een boek of artikel geen vertaling is, citeer of noem ik de oorspronkelijke, Duitstalige uitgave ervan.

Veel van Jungs werk is in het Nederlands vertaald. Naast verschillende afzonderlijke uitgaven is er het *Verzameld Werk* (1985-1988, 10 delen), dat een representatieve keuze uit zijn totale oeuvre bevat. Omdat Jungs geschriften echter door de bank genomen niet uitblinken in een heldere structurering van de gedachtengang, kan men voor een eerste oriëntatie in de analytische psychologie het beste van een inleiding gebruik maken, bijvoorbeeld Jacobi 1945, het fraai geïllustreerde Jung (e.a.) 1974, Barz 1981, Fordham 1982 en Hall & Nordby 1983. Ik zal deze inleidingen dan ook regelmatig raadplegen, hoewel ik natuurlijk ook vaak Jungs eigen werk zal gebruiken.

3. Omdat zowel Freud als Jung zich buiten het gebied van de psychopathologie begaven en een algemeen geldende theorie over de menselijke psyche pretendeerden op te stellen, waren beiden eerder psycholoog dan psychiater (Hall 1985, p.9-10 en 22; Hall & Nordby 1983, p.28).
4. Meer informatie over het conflict tussen Freud en Jung is te vinden in Jungs autobiografie *Herinneringen dromen gedachten* (1985a), in de biografieën van Brome (1984) en Wehr (1989) en in een monografie van de neerlandicus-psycholoog Prick (1988).
5. Ook het meisje heeft een Oedipuscomplex, maar omdat in de hierna te citeren kritiek van Jung enkel de mannelijke kant van het probleem wordt behandeld, geef ik ook enkel daar een uitwerking van.
6. Hoewel de theorie van het Oedipuscomplex van Freud afkomstig is, dankt het psychologische begrip 'complex' zijn bekendheid aan Jung. Complexen zijn "a b g e s p r e n g t e s e e l i s c h e P e r s ö n l i c h k e i t s t e i l e, Gruppen von psychischen Inhalten, die sich vom Bewusstsein abgetrennt haben, willkürlich und autonom funktionieren, also ein Sonderdasein in der dunklen Sphäre des Unbewussten führen, von wo aus sie jederzeit bewusste Leistungen hemmen oder fördern können" (Jung, geciteerd bij Jacobi 1945, p.65). Jung noemde zijn psychologie aanvankelijk 'complexe psychologie' en ging pas later op de benaming 'analytische psychologie' over.
7. Jung zegt over *Wandlungen und Symbole der Libido* ook:

Ik ben nooit gelukkig met dit boek geweest, en nog minder tevreden: het werd als het ware buiten mijzelf om geschreven, temidden van een onrustige en veeleisende medische praktijk, met voorbijgaan aan tijd en middelen. Mijn materiaal moest ik haastig bij elkaar schrapen, precies zoals het voor de hand kwam. Het was niet mogelijk mijn gedachten te laten rijpen. De hele zaak overviel me als een lawine, die je immers ook niet kunt tegenhouden (Jung 1987a, p.7-8).

Vandaar de omwerking tot *Symbole der Wandlung*, waarin inderdaad veel is gesaneerd, maar waarvan de lectuur desondanks een behoorlijk inspannende bezigheid blijft.

8. Grotendeels niet kende, maar wel voor een deel, want miss Miller draagt ook zelf wat materiaal aan, onder andere *The Song of Hiawatha*.

9. Omdat *Wandlungen und Symbole der Libido* als het ware de ruwe bouwstenen bevat waarmee Jung later, mede op basis van ander onderzoek, zijn theorie ontwikkelde, treft men de hier genoemde begrippen er nog niet in aan. In *Symbole der Wandlung* worden ze ten dele wel genoemd, maar voor een zo volledig mogelijke omschrijving ervan kan men zich het beste tot de in *Psychologische typen* (1984) – dat wat dit betreft ook niet volledig is – en *Herinneringen dromen gedachten* (1985a) opgenomen definities wenden, waarnaar ik in deze alinea dan ook heb verwezen.

Verder in aansluiting op noot 3: Ter typering van zijn theorie gebruikte Freud het begrip 'metapsychologie', waarover Laplace & Pontalis onder andere opmerken:

Freud kennzeichnet damit die Originalität seines eigenen Versuchs, eine Psychologie zu begründen, die "hinter das Bewusstsein" führt im Vergleich mit den klassischen Bewusstseinspsychologien []; an einer bezeichnenden Stelle definiert er die Metapsychologie als wissenschaftlichen Versuch die "metaphysischen" Konstruktionen zu berichtigen, die wie der Aberglaube oder bestimmte Formen der Paranoia in äussere Mächte projizieren, was in Wirklichkeit zum Unbewussten gehört: "...ein grosses Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit bis in die modernsten Religionen hinein reicht, (ist) nichts anderes als in die Aussenwelt projizierte Psychologie. Die dunkle Erkenntnis (sozusagen endopsychische Wahrnehmung) psychischer Faktoren und Verhältnisse des Unbewussten spiegelt sich [...] in der Konstruktion einer *übersinnlichen Realität*, welche von der Wissenschaft in *Psychologie des Unbewussten* zurückverwandelt werden soll. Man könnte sich getrauen [...] die *Metaphysik* in *Metapsychologie* umzusetzen" (Laplace & Pontalis 1977, p.307–308).

Mijn bespreking tot nu toe heeft neem ik aan al voldoende duidelijk gemaakt, dat de term 'metapsychologie' zeker ook met betrekking tot Jungs theorie mag worden gebruikt.

10. Hoewel de vraag of de persona wel of niet tot de archetypen behoort in het kader van mijn studie niet van wezenlijk belang is, kan worden vastgesteld dat de analytische psychologie er geen ondubbelzinnig antwoord op geeft. Jacobi behandelt de persona niet als een archetype (Jacobi 1945, p.41–44), Hall & Nordby daarentegen wel (Hall & Nordby 1983, p.46–49) en de andere jungianen, inclusief Jung zelf, zijn wat dit betreft onduidelijk. Naar mijn mening is de persona vergelijkbaar met het archetype, omdat er naar zal blijken iets collectiefs mee wordt aangeduid; anderzijds is ze geen archetype, aangezien ze zich in tegenstelling tot het archetype niet in het collectief onbewuste, maar in het bewuste bevindt.
11. Het boek van Fordham verscheen in 1953.
12. Om eventuele onduidelijkheid te voorkomen: ik zal het begrip 'persona' vanaf nu enkel nog in jungiaanse zin gebruiken, dus niet in de betekenis die de literatuurwetenschap eraan toekent (zie p.62).
13. Zo beschouwd is de populaire stripheld en 'poor lonesome cowboy' Lucky Luke, 'de man die sneller schiet dan zijn schaduw', een uiterst verdachte figuur.
14. Aangezien de hoofdpersoon van de *Ballade* (en de *Ode*) van het mannelijk geslacht is, zie ik af van een citaat met betrekking tot de animus. Inleidende informatie over dit archetype is te vinden in Von Franz 1974, p.189–195 en vooral E. Jung 1983.
15. Vandaar dat Jung de anima ook "het archetype van de seksuele partner" (Jung 1985c4, p.158) noemt.

Enige kleine toelichtende citaten met betrekking tot het verschil tussen het moederarchetype en de anima zijn:

Het moeder-imago [] representeert het onbewuste (id. 1987b, p.157);

Der Schoss des Weiblichen ist die Ursprungsstätte, das woher man komt. Und so ist jedes Weibliche als Schoss der Urschoss der Mutter, der Grossen Mutter der Herkunft und des Unbewussten (Neumann 1949, p.175);

De anima is een personificatie van alle vrouwelijke psychologische tendenties in de psyche van een man [en niet in de laatste plaats van] zijn verhouding tot het onbewuste (Von Franz 1974, p.177).

16. Von Franz onderscheidt vier fasen in de ontwikkeling van de anima: de biologische (Eva), de romantische of esthetische, die nog gekleurd wordt door seksuele elementen (Helena in Goethes *Faust II*), die van de vergeestelijkte eros (Maria) en die van de wijsheid (Athene). De animus maakt een soortgelijke evolutie door: de volkomen lichamelijke man (Tarzan), de romantische man (de Engelse dichter Shelley), de woordvoerder (Lloyd George) en de geestelijk leider (Gandhi) (Von Franz 1974, p.184-185 en 194).
17. Vanwege dit verschil tussen de archetypen is er in het geval van de animus ook niet dezelfde verwevenheid met het onbewuste of moederarchetype als in het geval van de anima (cf. Jung 1985c4, p.157 e.v.).
18. Zo noemt bijvoorbeeld Von Franz het in haar essay over het individuatieproces (Von Franz 1974, p.168-176).
19. De oude wijze komt ook voor bij de vrouw, evenals de magna mater bij de man, maar in dat geval vertegenwoordigen ze aspecten van respectievelijk de animus en anima.
20. Als voorbeeld noemen de jungianen herhaaldelijk *Also sprach Zarathustra* van Nietzsche.
21. Ik ontleen deze voorstelling aan Jacobi, bij wie de oude wijze en de magna mater evenwel ontbreken (Jacobi 1945, afbeelding bij p.202). Dit komt mij merkwaardig voor, omdat deze archetypen blijkens haar eigen betoog wel degelijk bij de individuatie horen. Ik heb ze daarom op eigen gezag toegevoegd.
22. Jung ontleent de term 'participation mystique' aan de Franse socioloog en psycholoog Lévy-Bruhl, die het verschijnsel bij primitieven heeft bestudeerd (Jung 1984, p.380-381).
23. In zijn monografie *Synchroniciteit; een acausaal, verbindend beginsel* (1981), waaruit ik mede heb geciteerd, gaat Jung uitgebreid op het synchronistische karakter van de astrologie in. Ook brengt hij in die studie synchroniciteit in verband met een aantal filosofen, onder andere Lao Tse (het 'Tao') en Leibniz (de 'harmonia praestabilita').
24. Hoewel het verschijnsel synchroniciteit uiterst moeilijk gripbaar is, worden er wel pogingen ondernomen om het wetenschappelijk uit te diepen, ondermeer in Peat 1988.
25. Belangrijke fasen in het individuatieproces zijn de vroegste jeugd, de puberteit, het midden van het leven (36-40 jaar) en de periode voor de dood, dus die fasen in het leven die Jung "lotsbepalende" (Jung 1985b3, p.173) noemt.
26. Daarom is de 'participation mystique' bij primitieven geen individuatie-ervaring (zie noot 22).
27. Ik verwijs in dit verband naar Jungs *Droom en individuatie* (1986b), waarin hij aan de hand van een grote serie dromen deze dubbele functie van het onbewuste toelicht. Een ander voorbeeld is trouwens een therapeutische analyse van Jacobi (1974) zelf.
28. Al in *Wandlungen und Symbole der Libido* stelt Jung voor Freuds opvatting van de libido, die zich aanvankelijk tot de seksuele drift beperkt, te herzien en het begrip als psychische energie in het algemeen te definiëren (Jung 1987a, p.144-154). In zijn latere werk heeft Freud dit ook gedaan (Hall 1985, p.75).

29. Jung ontleent het begrip 'enantiodromie' aan Heraclitus, die het ter karakterisering van het contrastenspel in de natuur gebruikt: de voortdurende verandering van alles wat bestaat in zijn tegendeel, jong in oud, oud in jong, leven in dood, dood in leven, opbouw in vernietiging, vernietiging in opbouw enzovoort. Een voorbeeld van 'enantiodromie' in psychologische zin is de bekering van Saulus (Paulus) tot het christendom (*Handelingen* 9,1-9) (Jung 1984, p.355-356).
30. Een psychose is een ziekte "in which the patient shows severe change or disorganization of personality, often accompanied by agitation or depression, delusions, hallucinations; commonly requires hospitalization" (Hilgard, Atkinson & Atkinson 1975, p.612).
31. Het gevleugelde wiel op de pet van een (Zwitserse) spoorwegman, dat in plaats van naar iets onbekends naar iets bekends verwijst, namelijk dat men in dienst is van de spoorweden, is daarom geen symbool maar een 'teken' (Jung 1984, p.384).
32. Een 'actieve imaginatie' is "een serie fantasieën, die door opzettelijke concentratie in het leven wordt geroepen" (Jung 1985c2, p.126).
33. Zonder relatief vaststaande symbolen zou het onbewuste volkomen onbekend zijn (Jung 1985b1, p.112). Verder maakt het bijwoord 'relatief' erop attent dat de symboolwoordenboeken, waarin ze verzameld zijn, met de nodige voorzichtigheid moeten worden geraadpleegd.
34. Ik citeer hier (en op p.82 en in noot 15) uit Neumanns *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* (1949), dat helemaal volgens deze gedachte is gestructureerd. Neumanns studie is een uitwerking van *Wandlungen und Symbole der Libido* (het verscheen vóór *Symbole der Wandlung*) en als zodanig makkelijker toegankelijk dan dat boek.
35. Nog meer informatie over dit archetype vindt men in Neumann 1955. Een beknopt overzicht biedt Carp 1948, p.58-66.
36. In het licht hiervan verwierpt Neumann, die uitvoerig - en genuanceerder dan hier kan worden weergegeven - op dit aspect van de heldenmythe ingaat, het Oedipuscomplex, in casu Freuds interpretatie van Oedipus' motief om zijn vader te doden (Neumann 1949, p.189-211, m.n. p.202-203).
37. Jung en Neumann noemen als voorbeelden ondermeer de mythen van Osiris, Perseus, Siegfried, Jona en Christus.

Voor de goede orde moet nog worden toegevoegd, dat de helden- of zonnemythe in eerste instantie symbolisch is voor de strijd die het zich ontwikkelende bewuste tegen het onbewuste voert, waarmee elke psychische groei begint en die daarom op jonge leeftijd plaatsvindt (zie ook Henderson 1974). Pas in de tweede levenshelft krijgt deze mythe de door mij beschreven (en voor de interpretatie van de *Ballade* relevante) betekenis. Neumann zegt hierover:

Der Drachenkampf der ersten Lebenshälfte beginnt mit dem Weg durch die Welt des Unbewussten und endet mit der Heldengeburt des Ich. Die Nachtmeerfahrt der zweiten Lebenshälfte beginnt mit dem Weg durch die Welt und endet mit der Heldengeburt des Selbst (Neumann 1949, p.442).

38. Jung ziet in de pogingen van de alchimisten om de steen der wijzen op te sporen, goud uit afval te maken, een medicijn tegen alle kwalen te brouwen of de kwadratuur van de cirkel te construeren een weerspiegeling van het individuatieproces. Zijn bevindingen hieromtrent heeft hij neergelegd in een aantal diepgravende studies, die hoge eisen aan de lezer stellen (vooral de eerste): *Mysterium Coniunctionis* (1955-1957), *Psychologie van de overdracht* (1985d2), *Droom en individuatie* (1986b) en *Verlossing in de alchemie* (1986c) (de laatste twee zijn een vertaling van *Psychologie und Alchemie* uit 1944). Een heldere inleiding in deze materie is Van Birgelen & De Vries-Ek 1986.

39. Zoals omschreven in *Symposion 14*:

Want [oudtijds] bestond [behalve het mannelijke en vrouwelijke] het man-vrouwelijke geslacht, in gedaante en in naam samengesteld uit de twee andere, het mannelijke en het vrouwelijke. [] Verder was ieder menselijk wezen geheel rond met rondom rug en zijden. Hij had vier armen en evenveel benen, twee geheel gelijke gezichten op een ronde hals en op de tegenover elkaar staande gezichten één schedel. Hij had vier oren en twee schaamdelen en al het overige, zoals men dat hieruit kan afleiden (Plato, *Dialogen*, Utrecht & Wijnegem 1987, p.29).

40. Extensieve informatie over de 'coniunctio oppositorum' biedt Jung 1955-1957. Ook treft men gegevens aan in Jung 1984, p.159-183.

41. Een duidelijke ontwikkeling in de mandalasymboliek kan men waarnemen in de serie dromen die in Jungs *Droom en individuatie* (1986b) wordt behandeld. Zie verder zijn *Symboliek van de Mandala* (1988).

42. De quaterniteit is ook aanwezig in de vier psychologische functies die Jung onderscheidt: denken, voelen, waarneming en intuïtie. Idealiter gebruikt men deze alle vier, maar in de praktijk komt het erop neer dat één ervan, de superieure functie, de overhand krijgt, twee zich tot hulpfuncties ontwikkelen en de laatste, de inferieure functie, grotendeels onbewust blijft. Deze moet dan ook in het individuatieproces tot ontwikkeling worden gebracht. De vier functies vormen samen met Jungs bekende tweedeling introvert-extravert zijn psychologische typenleer (Jung 1984, p.273-338; Jacobi 1945, p.29-40; Fordham 1982, p.24-41).

43. Jung heeft zich over zijn persoonlijke relatie met het geloof duidelijker uitgesproken in zijn autobiografie *Herinneringen dromen gedachten* (1985a), die hij echter niet tot zijn wetenschappelijk werk rekende.

44. Zie bijvoorbeeld de in *Herinneringen dromen gedachten* beschreven jeugdervaring (Jung 1985a, p.40-45).

45. Daarbij laat ik, omdat het mij om de kern van Jungs ideeën gaat, bepaalde aspecten ervan buiten beschouwing, bijvoorbeeld de bespreking van andere bijbelboeken dan *Job* en die van *Sophia*, de vrouwelijke wijsheid Gods ('Sapientia Dei').

46. Jung gebruikt in de oorspronkelijke uitgave van *Antwoord op Job de Züricher Bibel*. Het citaat luidt bij hem: *zu Gott blickt tränend auf mein Auge, dass er Recht schaffe dem Manne gegen Gott* (Jung 1952, p.18). De Statenvertaling heeft: *doch mijn oog druipt tot God. / Och, mocht men rechten voor een man met God* (Job 16, 20-21). Deze interpretatie wijkt af van die van de *Züricher Bibel*, is minder duidelijk en laat het belang van de verzen onvoldoende tot zijn recht komen. Ik heb daarom ditmaal niet uit de Statenvertaling, maar uit de vertaling van het Nederlandsch Bijbelgenootschap geciteerd (NB 1962, p.95), waarvoor deze bezwaren niet gelden.

47. In het licht hiervan en van het voorafgaande modificeert Jung de traditionele opvatting van Christus' kruisdood als volgt:

De mensheid wordt geenszins van haar zonden bevrijd, ook wanneer men nog zo volgens de regels gedoopt en dus schoongewassen is, maar van de vrees voor de gevolgen der zonde, namelijk de toorn Gods. Het verlossingswerk wil dus de mens van de vreze Gods verlossen, wat beslist mogelijk is zodra het geloof aan de liefhebbende vader, die zijn eniggeboren zoon gezonden heeft ter redding van het mensengeslacht, de duidelijk volhardende Jahwe, met zijn gevaarlijke affecten, verdringt (Jung 1986a2, p.268).

48. In het verlengde hiervan ligt zijn scherpe kritiek op de door de kerkvaders uitgevaardigde leer van de 'privatio boni', volgens welke het kwaad slechts 'het ontbreken van het goede', dus eigenlijk niet substantieel is (Jung 1982, p.51-57).
49. Jung interpreteert dat er ook in de *Openbaring* een anticipatie op deze nieuwe incarnatie is, te weten in het visioen van de barende zonnevrouw (*Openbaring* 12,1-6) (Jung 1986a2, p.309-315).
50. Jung zegt dit enigszins aarzelend: "Een onmisbare voorwaarde schijnt de afwijzing van de voortplanting en van het seksuele leven in het algemeen te zijn" (Jung 1986a2, p.303).
51. Ter toelichting hiervan haal ik een voorbeeld bij Hall & Nordby aan.

Een ingenieur die gedurende een aantal jaren (hij was toen tussen de dertig en veertig jaar) zijn dromen opschreef, droomde herhaaldelijk dat hij intieme seksuele relaties onderhield met een aantal vrouwelijke kennissen en vriendinnen. Hoewel hij gehuwd was, had hij geen noemenswaardig seksueel leven []. De veelvuldige seksuele dromen, die dikwijls zeer realistisch, gedetailleerd en intensief waren, dienden als compensatie voor zijn armzalige seksuele leven [en lieten tevens zien] waarom hij geen bevrediging kon vinden. Hij had gedurende zijn hele leven de schaduwzijde van zijn persoonlijkheid verworpen. Hij was een hardwerkend, intellectueel mens, met morele maatstaven die zijn natuurlijke driften beperkten. Bijgevolg werd hij overdag belaagd door seksuele fantasieën en 's nachts door seksuele dromen. Dromen trachtten hem ervan te overtuigen dat hij zijn leven zou vergallen wanneer hij een deel van zijn natuur bleef negeren. Deze verdringing had inderdaad rampzalige gevolgen voor zijn huwelijk, zijn werk en zijn persoonlijke relaties. Zijn seksuele dromen waren brutaal en dwangmatig, hetgeen kenmerkend is voor een ongedifferentieerde schaduw (Hall & Nordby 1983, p.138-139).

52. Een algemenere omschrijving van de 'unio mystica' is "the unmediated, transforming experience of the unification of man or man's soul with the highest reality. Such union represents the supreme and most authentic elevation of the human spirit as it reaches a fusion with, or at least a living cognition of, God (*cognitio dei experimentalis*) or of the transcendent ground of being" (ER 1987, deel 10, p.239).
53. Dit wordt uitgewerkt in Jung 1955-1957 en 1985d2.
54. Ter verdere illustratie geef ik nog een concreet voorbeeld. Von Franz schrijft:

Ik heb eens een getrouwde vrouw geanalyseerd die een heel onschuldige flirt met een getrouwde man had. Veel verder ging het niet. En omdat zij de echtgenote van de man erg waardeerde, verbrak zij de relatie en trok zich terug. Zij vergat de hele zaak, dat wil zeggen liet deze in het onderbewustzijn wegzinken. Later dook er bij haar een enorm creatief probleem op. Uit haar dromen viel te concluderen dat zij een creatieve prestatie moest leveren. Zij begon dus te schrijven en wilde nu graag weten wat haar onbewuste daar over te zeggen had. Hierop droomde zij dat het bewuste echtpaar gescheiden was en dat zij op de een of andere manier de man huwde met wie zij indertijd had geflirt. Zij leek nu te doen, wat zij in werkelijkheid had vermeden. Zij dacht dat het onbewuste haar er met haar neus op drukte dat zij seksueel geïnteresseerd was geweest in de man. Zij wilde de droom zelfs niet vertellen. Volgens haar was de betekenis zonneklaar. Maar de droom betekende iets heel anders dan zij dacht en was een positieve reactie op haar creatieve poging van de vorige dag: Tot dusver was haar eigen geest (wat Jung bij de vrouw animus noemt) onbewust en onbereikbaar en met andere gedeelten van haar onbewuste (in vaktaal: met haar schaduw) gehuwd geweest. Maar nu gaat zij deze man huwen, dat wil zeggen zij gaat een relatie aan met haar eigen geest en haar creativiteit.

Eigenlijk was de flirt van de vrouw met de man al een uitdrukking van creatieve energie geweest, en tekenend voor het teveel aan energie die niet in huwelijk en kinderen bevredigd werd en zich evenmin in creatieve bezigheden kon uiten. Wel merkte zij dat de flirt niet was wat zij zocht, maar veel meer wist zij niet. En daarbij bleef het. De droom vatte de zaak weer op waar deze was afgebroken en gaf als het ware gecodeerd de eigenlijke betekenis aan. [] Mijn eerste gedachte was eveneens: Wordt hier toch op een relatie met die bewuste man gedoeld? Maar vervolgens legde ik de droom naast de situatie van het moment - wat was er de dag daarvoor gebeurd? [] Dit voorbeeld dient als waarschuwing voor een al te woordgetrouwe en voor de hand liggende interpretatie van symbolen. Wij mogen onze bewuste vermoedens er niet in projecteren (Von Franz 1982, p.24-25).

55. Wellicht ten overvloede merk ik op, dat het individuatieproces der mensheid zoals het zich in de loop van de geschiedenis voltrekt niet mag worden verward met de weerspiegeling der fylogeneze in de ontogenetische ontwikkeling van ieder afzonderlijk mens (zie p.84). De fylogenetische evolutie der mensheid leidt volgens Jung meer en meer tot individuatie van de mens, een proces dat in de vorm van "eine abgewandelte Rekapitulation" (Neumann 1949, p.8) in de ontogenese van elk individu wordt herhaald. De moderne mens zal dus op grond van (onder andere) twintig eeuwen christendom een hoger individuatieniveau kunnen realiseren dan die ten tijde van het *Oude Testament*, terwijl die van een verre toekomst - men moet wat dit betreft niet op een paar eeuwen kijken - weer een hoger kan bereiken dan die van nu.
56. Sinds 1983 is er in Nederland een Interdisciplinaire Vereniging voor Analytische Psychologie (IVAP).
57. Hoewel Jung in zijn werk geregeld naar diverse literaire werken verwijst en er interpretatieve opmerkingen over maakt, zijn dit - naast een beschouwing over de schrijver vanuit zijn psychologische typenleer (Jung 1984, p.140-224) - de twee enige publikaties waarin hij zich op theoretisch niveau over de relatie tussen de literatuur en de analytische psychologie uitlaat. Als inleidingen op dit gebied (waaraan verder nauwelijks zal worden gerefereerd) noem ik Philipson 1963, Guerin e.a. 1966 en Immoos 1986.
58. Aan het laatste werk heeft Jung (1978c) een afzonderlijk essay gewijd.
59. Ik citeer uit de uitgave van Ernst Merian-Genast, *Diogenes Taschenbuch*, z.pl. 1982, p.82 en 368.
60. Overigens is deze paradox niet dwingend. Het is ook mogelijk om *van nooit bedreven kwaad* (Adam 2) als een bijvoeglijke bepaling in postpositie bij *dennebomen* (1) te lezen, die daarmee als paradijsbomen worden getypeerd.
61. Ik citeer uit de dertiende druk van *Het orgeltje van Yesterday*, Amsterdam 1986, p.34.
62. Dit is natuurlijk een generaliserende uitspraak over het totale oeuvre, die niet van toepassing op elk afzonderlijk gedicht hoeft te zijn. Zo heb ik geen behoefte aan een visionaire interpretatie van bijvoorbeeld *Werkster* of *Democraat* (VG p.658 en 667, beide uit *Hoonte*).
63. Een zeer groot aantal studies vindt men in Van Meurs 1988, dat vrijwel de gehele Engeltalige jungiaanse literatuurkritiek in kaart brengt.
In tegenstelling tot de andere onderzoekers levert Bodkin geen min of meer afgeronde interpretaties, maar verricht zij een onderzoek dat men psychologisch-receptief zou kunnen noemen. "An attempt is here made", schrijft ze, "to bring psychological analysis and reflection to bear upon the imaginative experience communicated by great poetry, and to examine those forms or patterns in which the universal forces of our nature there

find objectification" (Bodkin 1948, p.vii). Dit levert interessante, maar soms moeilijk controleerbare beschouwingen op, aangezien Bodkin enkel haar eigen, vaak erg subjectieve reacties op de door haar behandelde werken ter beschikking heeft. Bij de bespreking van Coleridges *The Ancient Mariner* bijvoorbeeld legt ze een verband met haar eigen dromen (id. p.47).

64. Jaffé (1950) en Donington (1963) zijn wat dit betreft veel terughoudender. Von Franz (1981, 1982 en 1983), wier studies over het sprookje ik verder niet zal behandelen, amplificeert in behoorlijke mate.
65. Evenals op sommige schrijvers, kan men hieraan toevoegen. Hermann Hesses *Demian*, *Siddhartha* en *Der Steppenwolf* bijvoorbeeld zijn volgens Wehr door Jung beïnvloed (Wehr 1989, p.360-361). Peplinkhuizen en De Smit (1973) stellen dat dit ook het geval is met *De redding van Fré Bolderhey* van Vestdijk. Verder denken we onmiddellijk aan *De komst van Joachim Stiller* van Hubert Lampo, hoewel de jungiaanse aspecten van die roman naar zijn zeggen niet aan beïnvloeding zijn toe te schrijven (Lampo 1973).
Visionaire literatuur die opzettelijk 'gemaakt' wordt, kan men moeilijk werkelijk visionair noemen in de zin die Jung aan dat begrip toekent, omdat ze tenslotte niet voortkomt uit het onbewuste van de schrijver, maar het resultaat is van zijn/haar doelbewuste opzet. Ze is dus eerder psychologisch, althans voor wat betreft de genese. Op het vlak van de interpretatie zal men haar wel als een visionaire tekst met een archetypisch-symbolische thematiek kunnen (of moeten ?) benaderen. Een voorbeeld hiervan is voornoemd artikel over *De redding van Fré Bolderhey*.
66. Ik attendeer in dit verband op een artikel van Bronzwaer (1986) over het eosmotief in *Der Ring des Nibelungen*, dat men in samenhang met de studie van Donington kan lezen, en op een monografie van Drew (1949) over de ontwikkeling van het dichterschap van T.S. Eliot. Drew ziet hierin een manifestatie van zijn individuatieproces, dat in de *Four Quartets* culmineert in een beleving van het 'zelf'. Het in die cyclus verwoorde levensgevoel wordt dus omschreven met behulp van een jungiaans begrip, maar daar blijft het bij, want Drew benadert de *Four Quartets* (of enig ander werk van Eliot) niet als een volledig archetypisch symbool. Verder zij nog verwezen naar de dissertatie van De Smit (1981). De auteur ontwikkelt op basis van ondermeer de analytische psychologie een theorie en beschrijvingsmethode met betrekking tot het literaire symbool, een onderneming die hij toelicht aan de hand van een reeks gedichten van Hugo Claus: *Een vrouw* (uit de *Oostakkerse gedichten*).
67. Als voorbeeld kan een droom van Jung zelf dienen. In deze droom probeerde een man, met wie hij op gespannen voet stond, achter hem te komen en op zijn rug te springen. Bij interpretatie bleek hem dat hij de algemeen bekende uitdrukking 'Du kannst mir auf den Buckel steigen' (je kunt op mijn rug klimmen), waarmee men minachting voor iemand uitdrukt, had gevisualiseerd (Jung 1974, p.43; zie ook Freud 1987, p.481-488).
68. In het licht van mijn interpretatie van het spiegelbeeld als een androgyn ideaalbeeld (zie p.29) betekent dit overigens, dat *gelijk* (I,6) niet in de betekenis van 'identiek' moet worden gelezen, maar in die van 'verwant'.
69. In een artikel over het gedicht *Komaf* (VG p.952, uit *Vergeetboek*) noemt Fens (1985) dit fenomeen 'demetaforisering'. Stolk (1987), in een lezing over enkele ontstaansvarianten van *Beau Lieu* (VG p.866, uit *Spel van de wilde jacht*), gebruikt de term 'heretymologisering'.
70. Wellicht daarom spreekt Immoos (1986) niet over psychologische en visionaire interpretatie van literatuur, maar over interpretatie op het object- en het subjectniveau.

71. Plokker is co-auteur van een boek over Jung: Aalders, Plokker & Quispel 1975.
72. Een incorporatie van droomduiding in een narratologische interpretatie zoals ik die beproef, veronderstelt een zekere relativering van het onderscheid tussen beide activiteiten. Verhoeff poneert:

[Dankzij de psychoanalyse] ontdekken we [] dat dromen, met hun vaak surrealistische beelden, hun plurivalentie, hun verborgen, maar onverbiddelijke logica, hun dramatiek, scheppingen zijn, waarin kleine neurotici groot kunnen zijn. Iedereen, ook zijn tegenstanders, heeft Freud een groot schrijver gevonden. Komt dat, afgezien van zijn stilistische kwaliteiten, ook niet door het feit dat hij zulke prachtige verhalen kon vertellen - geleverd, geschapen door zijn patiënten - mysteries vol spanning en met prachtige oplossingen - alweer, hoofdzakelijk "verzonnen" door zijn patiënten? [] Doen deze scheppingen niet denken aan de betere detectives, aan sprookjes, aan sommige "grote" romans, met dezelfde niet gering te achten kwaliteiten, als *Boze Geesten*, *Van oude mensen* of *Bleak House* [respectievelijk van Dostojevski, Couperus en Dickens, A.J.B.] (Verhoeff 1981, p.4-5).

Men ziet dat Verhoeff zelfs geen principieel verschil erkent tussen de droomduiding en de interpretatie van literaire werken die niet als een droom kunnen worden beschouwd. Vandaar dat hij ook zegt:

Psychoanalyse is niet een analyse van de psyche of zelfs van het onbewuste, het is, men vergeet het steeds, een *tekst-wetenschap*. De analyse geldt de tekst die de analysant produceert, secreteert, in wezen *is* (id. p.4).

Hoewel een psychoanalyticus die zich niet op de psyche van de analysant richt mij even onbestaanbaar voorkomt als een chirurg die niet het lichaam van de patient opereert, is de categorisering 'tekstwetenschap' toch niet misplaatst. Zo interpreteert Jung een in zijn *Droom en individuatie* verzamelde serie droomprotocollen, teksten dus, als volgt:

Het lijkt erop alsof de dromen 'geduid' worden zonder ook maar enigszins met de context rekening te houden. Inderdaad heb ik nergens de context vastgesteld, want de droomserie speelde zich niet [] onder mijn observatie af. Ik ga in zekere zin zo te werk alsof ik de dromen zelf gehad heb, en daarom in staat ben de context zelf te leveren.

Deze procedure zou een ernstige technische fout zijn, wanneer ik haar zou toepassen op *afzonderlijke* dromen van iemand die mij persoonlijk zo goed als onbekend is. Maar het gaat hier niet om afzonderlijke dromen, maar om samenhangende *series*. In het verloop hiervan wordt de betekenis in zekere zin vanzelf onthuld. De serie vormt namelijk de context, die de dromer zelf levert. Het is alsof we niet *één* tekst, maar vele voor ons hebben, die de onbekende termen van alle kanten belichten, zodat het lezen van alle teksten op zich al voldoende is om de betekenisproblemen van elke afzonderlijke term te verklaren (Jung 1986b, p.52-53).

Wat hier wordt aangekondigd is eigenlijk een 'tekstwetenschappelijk' hermeneutisch procédé.

73. Lodder, die co-auteur van Schenkeveld & alii 1973 is, zegt over de *Ballade*:

In ieder gedicht wordt aan de eerste betekenislaag van de gasfitter-ik een symbolische toegevoegd, die door een gecompliceerd netwerk van samenhangende verwijzingen tot stand komt (Lodder 1973, p.9).

Dit stemt overeen met mijn benaderingswijze, hoewel Lodder natuurlijk niet de term 'literaire synchroniciteit' gebruikt. Daar versta ik algemeen gesproken onder dat de werkelijkheid die een literaire tekst oproept haar betekenis niet uitsluitend aan causale relaties

ontleent, maar ook aan niet-causale als bijvoorbeeld parallelie, spiegeling en symboliek. De literaire tekst bezit daarmee een zinvolle samenhang die men in de realiteit niet zo snel zal kunnen of willen ontdekken. Ik citeer in dit verband een treffende uitspraak van Harry Mulisch, gedaan in een artikel over Freud en Jung.

De gebeurtenissen in een verhaal zijn [] per definitie al bepaald door de hogere bestiering van een schrijver: als in een verhaal iemand een pijp opsteekt en er vliegt een meeuw voorbij, dan is dat geen zinloos toeval, maar een beslissing met betekenis. Literatuur is de wereld van de zin, gepresenteerd als die van het toeval []. Wanneer [synchronistische gebeurtenissen] in de werkelijkheid optreden, is het dan ook of het leven literatuur wordt, geleid door een hogere bestiering (Mulisch 1988, p.16-17).

Mulisch is uiteraard een auteur die gevoelig is voor dit soort zaken, zoals De Rover (1987) in zijn dissertatie over hem laat zien. Andere schrijvers zullen zich wat dit betreft minder ontvankelijk tonen, zodat de term 'literaire synchroniciteit' niet op elk literair werk even goed toepasbaar is. Waarschijnlijk kan ze het beste worden aangewend wanneer er sprake is van een 'symbolistische literatuuroppvatting', dus bij auteurs die, zoals Mulisch, door middel van ondermeer een complex-coherente vormgeving een dieper verband in de werkelijkheid willen suggereren (Oversteegen 1982, p.69; De Rover 1987, p.61-62). Dat ook Achterberg (vooral) dat nastreeft blijkt uit Sötemann 1987.

74. Andere studies over het werk van Achterberg vanuit de analytische psychologie zijn mij niet bekend, hoewel er wel wat publikaties zijn die (mede) in de jungiaanse sfeer liggen: Visscher 1953 (slechts gedeeltelijk over Achterberg), Rodenko 1955, 1966a en 1966b, Meertens 1966, Cornets de Groot 1967 en 1971, en Otterloo 1987. Ook hield de Interdisciplinaire Vereniging voor Analytische Psychologie in mei 1989 een werkweekend over Achterberg en Jung, met als sprekers dr. J. de Gier, Wim Hazeu, drs. A.F. Ruitenbergh-de Wit en prof. dr. G. Quispel. Beknopte informatie hierover verschaft het *IVAP-bulletin* 1989, 2.

75. Ik herinner in dit verband aan Jungs belangstelling voor de alchimie (zie noot 38).

76. Deze typering staat in het volgende citaat:

individuatie-processen, onder welke naam ook, zijn er ten allen tijde, in alle landen geweest en sinds mensenheugenis hebben mystici geprobeerd hun ondervindingen weer te geven. Jung, zelf mysticus, heeft door middel van begrippen als (bij voorbeeld) anima, archetypen, individuatie, namen gegeven aan aloude ervaringen en deze voor het westerse denken toegankelijk gemaakt. Hij spreekt in begrijpelijke taal over wat in vroeger bronnen meestal achter bloemrijke beelden versluierd is (Ruitenbergh-de Wit 1968, p.67).

77. Ruitenbergh-de Wit zegt nog wel, dat de daghit na IX "van het toneel [verdwijnt] (tot de apotheose in XIV)" (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.141). In dat sonnet wordt zij als "anima [en] goddelijke vonk" (id. p.137) opgenomen in het 'zelf', wat in de richting van het androgyne godsbeeld van de *Ballade* wijst (zie p.33). Ruitenbergh-de Wit gaat daar in haar interpretatie echter niet op in, hoewel zij wel enige opmerkingen maakt over een mogelijk vrouwelijk godsbeeld in Achterberghs totale oeuvre (id. p.141-142).

78. Ze betreft het wel bij haar interpretatie van het *Spel van de wilde jacht* (Ruitenbergh-de Wit 1968).

4 BALLADE VAN DE GASFITTER EEN MODERNE ZONNEMYTHE

4.1 OPZET

Mijn interpretatie van de *Ballade* heeft de volgende opbouw: In paragraaf 4.2 wordt aan de hand van een analyse van tijd en ruimte aangetoond dat de individuatie tot stand komt, waarna in de paragrafen 4.3.1 tot en met 4.3.4 wordt nagegaan wat ze voor de 'ik in 't zwart' betekent. Ik volg daarbij mijn macrostrofische indeling van de *Ballade*, behandel dus in paragraaf 4.3.1 het eerste macrokwatrijn, I-IV, in paragraaf 4.3.2 het eerste macroterzet, V-VII, in paragraaf 4.3.3 het tweede macrokwatrijn, VIII-XI, en in paragraaf 4.3.4 het tweede macroterzet, XII-XIV. In aansluiting daarop biedt paragraaf 4.4 een bespreking van de *Ballade* als expliciete versinterne poëtica, waarna de interpretatie in paragraaf 4.5 wordt afgesloten met een korte slotbeschouwing over de cyclus vanuit Jungs ideeën over de individuatie.

Aan de in paragraaf 2.12 opgesomde deelinterpretaties zal ik - zoals aan het slot van paragraaf 3.4 met nummer 7 al ten dele werd gedaan - van tijd tot tijd, op de belangrijkste momenten, refereren, opdat de integratie daarvan in mijn totale interpretatie voldoende uit de verf komt. Deelinterpretatie 8 echter wordt hiervan uitgezonderd, omdat automatisch duidelijk zal worden welke bijbelallusies er naar mijn smaak in de *Ballade* werkzaam zijn, zodat het niet nodig is daar voortdurend extra op te attenderen.

4.2 TIJD EN RUIMTE

Zoals de titel van deze paragraaf te kennen geeft, behandel ik eerst de tijd en daarna de ruimte.

In I beschrijft de 'ik in 't zwart' hoe hij, langs de huizen lopend, *Aan de voorgevels en tussen de gordijnen* (I,2) manifestaties van de 'gij', zijn anima (deelinterpretatie 7), herkent. Hij zegt: *Gij hebt de huizen achterom bereikt* (I,1).¹ Het perfectum *hebt [] bereikt* verwijst samen met *achterom* naar de overgang van de *Ode* naar de *Ballade*, in casu naar het moment waarop de 'gij' de huizen in het Haagse Achterom via de achterdeur, want vanuit de Passage heeft betreden (zie p.15). Zij manifesteert zich als anima zowel in de mensen die de 'ik in 't zwart' in de huizen van het Achterom kan zien als in zijn spiegelbeeld, echter het meest concreet in de *huiseigenares* (III,10) (zie p.29), bij wie hij dan ook naar binnen wil gaan om haar te ontmoeten.

Ook kan ik binnen komen, doodonschuldig
en tot uw dienst, gasfitter van beroep. (I,13-14)

Dan - op klaarlichte dag bij u aan 't werk,
vernomd als man van de gemeente [] (II,1-2)

De fitteridentificatie waarop deze regels duiden (zie p.22) blijft qua tijd in het vage. Ons wordt niet meegedeeld wanneer precies de held de koe bij de horens denkt te vatten: hij vertelt niet op welke dag, in welke maand en in welk jaar en gezien *De deuren zijn geduldig* (I.9) kan het nog wel een tijdje duren. Maar wat hij wel zegt is dat het *op klaarlichte dag* zal zijn. Het adjectief *klarlichte* bevat een dubbele bodem. Het betekent niet alleen 'helder licht', maar ook 'geheel licht' (VD) (cf. Ruitenberg-de Wit 1968, p.121). De 'ik in 't zwart', dan de fitter, wil dus bij de 'gij' naar binnen gaan op het moment dat het licht er geheel is, voltooid is, waarmee het tegelijk op zijn helderst is. Dit leidt tot de conclusie dat hij, na in de *Ode* reeds op zoek te zijn geweest, zijn queeste naar haar om 12 uur 's middags, wanneer de zon aan de midhemel staat, denkt voort te zetten en met succes hoopt te bekronen.²

In II-IV vertelt de fitter hoe hij zich het verloop van de onderneming in eerste instantie voorstelt. Hij gaat naar binnen, *aan 't werk* (II,1), maar slaagt er niet in zijn doel te bereiken,

zodat hij met lege handen weer naar buiten gaat. Al met al is hij trouwens behoorlijk lang bij de huiseligenares binnen geweest, wat blijkt uit *Eindelijk in Eindelijk is het kleine lek gedicht* (IV,1) en *Er is alleen het late middaglicht* (IV,8). De zon gaat onder, het wordt avond – de fitter heeft dus de hele middag nodig gehad om *het kleine lek* te 'dichten'! – en eenmaal buiten merkt hij, dat het is gaan misten en bovendien betrekkelijk stil op straat geworden is.

De deur valt in het slot. Het straatrumoer
lijkt verder af. Er hangt een dikke mist.
Ik heb me dus voor deze keer vergist. (IV,12-14)

In V geniet de fitter van de avondmaaltijd, maar vanwege een telefonische opdracht van de directeur besluit hij om het flatgebouw waar hij de volgende dag moet zijn alvast aan een nader onderzoek te onderwerpen.

Die nacht kwam ik alleen nog maar te weten,
dat de conciërge sliep. []

[]
[]

[]
[]
[]

een levend mens, en die mij uit de knoei

zou hebben kunnen helpen, als het niet
zo eenzaam was geworden en te duister
dan dat ik hem mocht wekken met gefluister. (VI,1-11)

Was het in V nog avond (V,11), in VI is het nacht geworden. De tekst vermeldt geen kloktijd, maar *te duister* staat onmiskenbaar in oppositie tot de beginsituatie, toen het *klaarlichte dag* (II,1) en 12 uur 's middags was, zodat ik de interpretatie zou willen wagen dat *als het niet / zo eenzaam was geworden en te duister* het middernachtelijk uur indiceert. De fitter geeft aan, dat op het moment dat hij de slapende conciërge observeert de avond van V overgaat in de nacht. In VI bevindt de zon zich dus op het laagste punt van zijn baan.

In VII is het weer dag geworden. De fitter is al vroeg uit de veren.

Bij 't kriecken van de dageraad op pad.
de slaap nog in de ogen, schijnen mij
het eerste uur de straten vogelvrij,
al heeft het einddoel ergens post gevat. (VII,1-4)

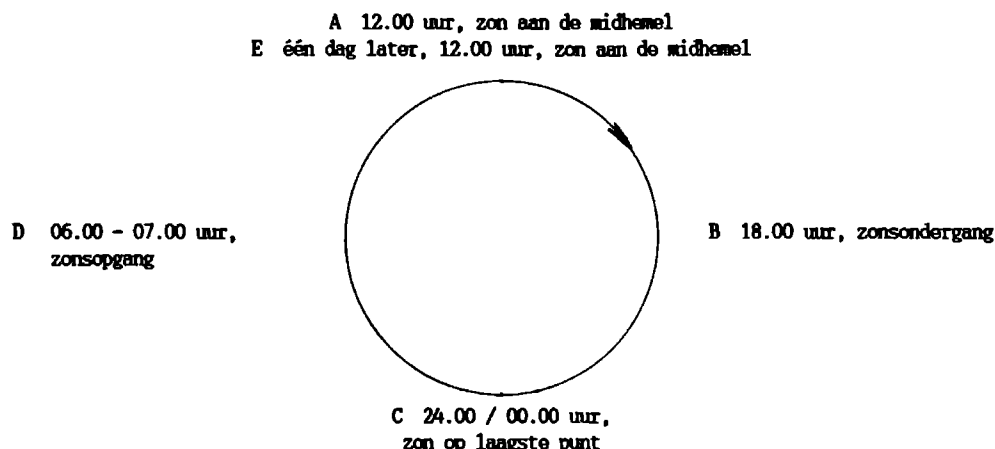
Regel 1 wijst erop dat de gebeurtenissen zich bij zonsopgang afspelen, zelfs enigszins nadrukkelijk, want 't *kriecken van de dageraad* is in vergelijking met 't kriecken van de dag' een pleonasme (zie VD bij 'kriecken'). Na de nacht van VI manifesteert zich nu opnieuw het licht, waarbij de bijbelse tijdsaanduiding *het eerste uur*, gelezen als 'gedurende het eerste uur', aangeeft dat de gebeurtenissen van VII zich van 6 tot 7 uur 's morgens afspelen.³

Vervolgens gaat de fitter na door *Iemand van de directie* (VII,6) te zijn *gesignaleerd* (VII,13) naar het flatgebouw, volgens hem *de laatste mogelijkheid* (VIII,1). Hij vraagt *Een daghit* (VIII,6) waar het gat zit (VIII,9), want *de tijd // is kort* (VIII,8-9). Blijkbaar heeft hij haast nu de gebeurtenissen hun voltooiing lijken te naderen. Hij gaat naar boven met de lift, wordt door de *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2) de deur uitgegooid, daalt weer af en gaat naar buiten.

In de omgeving hang ik nog wat rond.
Het werd intussen middag zie ik wel. (X,9-10)

Het werd intussen middag zie ik wel refereert opnieuw aan het moment dat de zon aan de midhemel staat, 12 uur, zodat de fitter er precies één dag over heeft gedaan om dit moment te bereiken⁴, als het ware één keer met de zon in zijn (schijnbare) baan om de aarde is meegedraaid.⁵

Ik vat daarom de resultaten samen in de vorm van een cirkel.



De kloktijd bij B had ik nog niet vermeld, maar op grond van de andere bevindingen en de overgang van de middag naar de avond, die gezien *Er is alleen het late middaglicht* (IV,8) en *vanavond* (V,11) plaatsvindt, alsmede het feit dat de fitter in *V te eten zit* (V,2) - waarvoor 18.00 uur een normale tijd is -, lijkt het me alleszins verantwoord, eerder nog dwingend, om hem in de tekst te postuleren. We hebben hier een patroon van vijf momenten, waarvan er twee, A en E, overeenkomst vertonen. In felte wekt E het vermoeden dat het doel van A: de ontmoeting met de 'gij', bereikt is. A zelf suggereert dit ook, want op het moment dat de fitter bij de 'gij' *aan 't werk* (II,1) gaat zegt hij: *gaan / mijn ogen in het rond en zien u staan* (II,2-3). Weliswaar loopt het daarna mis, maar er was even visueel contact en bovendien kondigt de rondgaande beweging van de ogen van de fitter zijn komende 'cirkelgang' door de tijd van één dag aan.

Aangenomen dat de ontmoeting inderdaad plaatsvindt, dan wordt ze gekenmerkt door een bijzondere tijdservaring van de fitter.

Scholen gaan uit. Het spitsuur is gekomen.

De kinderen, door moeders meegenomen,

vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-

len langs mij heen, of ik daar jaren stond. (X,11-14)

De indruk wordt gewekt dat hij in een andere tijdsdimensie wordt verplaatst en vanuit één punt van de tijd, een *spitsuur* om 12 uur 's middags⁶, alle tijd aan zich voorbij ziet trekken. Jaren keren als het ware in tot een 'eeuwig nu', dat het door de mens lineair ervaren tijdsverloop doordringt. Deze ervaring wordt al aangekondigd door *Nu* (VIII,1) en *de tijd // is kort* (VIII,8-9), waarbij het sterke enjambement, dat over een regel wit springt, symbolische betekenis heeft. Zich naar de top van het flatgebouw spoedend wordt de fitter naar het middelpunt van de tijd gebracht, waarin hij alle tijd tegelijk ervaart.

Na deze ervaring gaat hij snel, via *de kortste weg* (XI,9), naar de directeur, die hem blijkens *Hij drukt mijn hand, vermant zich en meesmuilt* (XI,14) ontslaat (Fens p.22).⁷

Na jaar en dag (XIII,1) komen we hem dan weer tegen in *'t ouwemannenhuis* (XIII,2), waarna hij in *'t eind* (XIV,1) het tijdelijke met het eeuwige verwisselt. Over de gebeurtenissen tussen zijn ontslag en zijn leven in het oudemannenhuis worden geen mededelingen gedaan, maar desondanks is het mogelijk om een beeld te krijgen van zijn volledige bestaan. De tijdsbepaling *Na jaar en dag* geeft namelijk niet alleen een grote sprong in de tijd aan, maar bevat ook een zeer significante diepere betekenis. Ze verwijst naar de sinds menschenheugenis veronderstelde analogie tussen jaar en dag, die in bijvoorbeeld de astrologie een belangrijke rol speelt⁸ en ook aanwezig is in de bijbelteksten *één dag bij den Heere is als duizend jaren, en duizend jaren als één dag* (2 Petrus 3,8) en *Naar het getal der dagen, in welke gij dat land verspied hebt, veertig dagen, elken dag voor elk jaar, zult gij uw ongerechtigheden dragen, veertig jaren, en gij zult gewaar worden Mijn afbreking* (Numeri 14:34). Eén dag weerspiegelt een heel jaar of een cyclus van jaren, zodat *Na jaar en dag* ons in de gelegenheid stelt het avontuur van de fitter, dat één dag duurt, op te vatten als een symbool van zijn hele levensloop. Wat er aan het slot van die queeste gebeurt, is een voorafbeelding van zijn dood.⁹

Omdat de analogie tussen jaar en dag voortkomt uit het denken in symbolische verbanden, is ze een uitstekend voorbeeld van synchroniciteit (zie p.82). Dit verschijnsel speelt in de *Ballade* een belangrijke rol, bijvoorbeeld bij de zojuist besproken bijzondere tijdservaring. Aangezien deze zich voordoet op het moment dat de zon aan de midhemel staat, is er een symbolische relatie tussen de positie van dit hemellichaam en het 'top'moment van de fitter; een verband tussen psyche en werkelijkheid dus, dat kenmerkend is voor synchroniciteit. Ik vind het zelfs niet onaannemelijk te veronderstellen, dat de haast waarmee de fitter in het flatgebouw per lift naar boven gaat voortkomt uit een intuïtief weten dat het 12 uur wordt.

Verder is er een synchronistische samenhang tussen de zonnebaan en de briefregel *"Hoe groot de wereld is, ik kom weerom"* (III,13), en wel omdat hierin een cirkelbeweging wordt geëvoceerd. Zoals de zon zich om de aarde beweegt en elke dag terugkeert, zo zal de briefschrijver, een zelfprojectie van de fitter (zie p.59), over *de wereld* reizen en bij de huiseigenares *weerom* komen. De briefregel wordt hierdoor vergelijkbaar met het één dag durende avontuur van de fitter, symboliseert evenals dat zijn totale levensloop en is daarom als ingebedde tekst (zie p.59) een 'mise en abyme' ofwel, in de omschrijving van Dällenbach, "[une] enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient" (Dällenbach 1977, p.18), "[un] miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit" (id. p.52) (deelinterpretatie 22). En ook het krantebericht van III, waarin de briefregel is ingebed en dat zelf ook een ingebedde tekst is, kan, althans voor wat betreft *bij de uitoefening van zijn bestaan* (III,7), een 'mise en abyme' worden genoemd. Deze regel, de uitdijning van III, spreekt ten aanzien van de werkzaamheden van de fitter immers niet over 'zijn beroep', maar opmerkelijk genoeg over *zijn bestaan*, zijn hele leven dus (zie p.53).¹⁰

De briefregel *"Hoe groot de wereld is, ik kom weerom"* (III,13) biedt de fitter het perspectief van de ontmoeting met de 'gij', maar impliceert daardoor automatisch een moment van scheiding, aangezien men nu eenmaal enkel bij iemand *weerom* kan komen indien men ooit met diegene samen is geweest. De ontmoeting wordt hiermee een hereniging en wanneer nu de briefregel het volledige bestaan van de fitter symboliseert, dan is een logische interpretatie dat deze hereniging pas werkelijk zal plaatsvinden op het moment dat hij sterft. Ik zeg 'pas werkelijk', omdat de door mij veronderstelde hereniging na het avontuur in het flatgebouw eveneens symbolisch is, nog niet meer dan een voorafbeelding. Verder mag, doorredenerend, worden geconcludeerd dat het moment van scheiding tussen de fitter en de 'gij' dat van de geboorte moet zijn. Toen hij het licht zag werd het contact tussen hen verbroken en hij moet er zijn hele leven over doen om het te herstellen. Zodoende gaat het begin van de *Ballade*, de door *Gij hebt de huizen achterom bereikt* geïmpliceerde scheiding in wezen terug op een scheiding bij de geboorte, terwijl het slot ervan: *Hij rust in God. De aarde dekt hem toe*, de hereniging bij de dood aangeeft. Begin en einde van de cyclus en daarmee van het leven liggen aldus in elkaar besloten en de dood herstelt de situatie van vóór de geboorte, toen de scheiding van de 'gij' nog niet had plaatsgevonden. Dit betekent, om het anders te

zeggen, dat de fitter de een af andere vorm van prenataal geluk nastreeft. Ik gebruik met opzet deze vage formulering, omdat het hier een tamelijk ingewikkelde kwestie betreft, die pas in paragraaf 4.3.3 volledig kan worden uitgewerkt.

Dan ben ik nu aan de bespreking van de ruimte toegekomen, die ik begin met de volgende specificerende interpretatie van de overgang van I naar II: Het feit dat de 'ik in 't zwart' zich dan van buiten naar binnen begeeft, van de straat naar de woning van de huiseigenares, betekent in archetypisch opzicht dat hij het gebied van het collectief onbewuste betreedt (cf. Ruitenbergh-de Wit 1968, p.114). Dat neemt hij waar via elk *volgend raam* (I,6), terwijl het verder wordt gesymboliseerd door ondermeer *achterom* (I,1) in de betekenis van 'via de achterdeur'¹¹, *uit het niet* (I,3), *verdwijnen* (I,5), *ene Jansen en de zijnen* (I,7) - een in dit verband toepasselijk algemeen, onpersoonlijk pseudoniem (cf. Fens 1968-1969, p.165) -, *ontwijkt* (I,8), *onder water* (III,1) - een relatief vaststaand symbool van het onbewuste (zie p.84) -, *een dikke mist* (IV,13) en *te duister* (VI,10), dus door tekstfragmenten die alle de onbekendheid van het collectief onbewuste suggereren. Dat de 'ik in 't zwart' dit deel van zijn psyche nu betreedt is overigens noodzakelijk voor hem, want zijn relatie met de 'gij' is in I nog onvolkomen. Als anima doet ze zich in dat sonnet nog slechts als projectie aan hem voor, terwijl hij haar vanuit het onbewuste in het bewuste moet zien te integreren. Dat is een onmisbaar onderdeel van het individuatieproces (zie p.80), waarvan de overgang van I naar II derhalve het begin markeert; een begin trouwens dat samenvalt met de fitteridentificatie en daar ook inhoudelijk mee correspondeert, omdat de fitteridentificatie tevens een droomintensivering is (zie p.59), die als zodanig op een andere manier aangeeft dat de 'ik in 't zwart' de diepere laag van het collectief onbewuste binnengaat.

Na aldus de ruimte in het algemeen te hebben geïnterpreteerd, wil ik de structuur ervan nader bezien. Ik werk daartoe eerder door Middeldorp, Fens en Meeuwesse verrichte verkenningen uit en breng de door deze commentatoren genoteerde horizontale, verticale en cirkelvormige bewegingen in de *Ballade* met elkaar in verband (Middeldorp 1966, p.182; Fens 1968-1969, p.205-206; Meeuwesse 1970, p.21-22).

In I loopt de 'ik in 't zwart' langs de huizen en ziet hij de 'gij' *doorlopend uit het niet verschijnen* (I,3). Gegeven het feit dat de 'gij' mede in het spiegelbeeld van de 'ik in 't zwart' aanwezig is, mag *doorlopend* behalve als 'voortdurend' ook als 'verder lopend' worden gelezen (Fens p.66, noot 12), waardoor het samen met *wanneer ik langs kom* (I,4) en *dezelfde straat* (V,7) een horizontale beweging evoceert. Deze wordt echter gecombineerd met een verticale, die als een suggestie van zwaartekracht aanwezig is in *Mijn benen zijn als buizen lood zo zwaar* (IV,3), maar al te zien is in

terwijl ik bezig ben, gebukt, geknield,
of op mijn buik naga wat er aan scheelt. (II,10-11)

Voor al deze twee regels zijn suggestief, want de fitter gaat hier van een verticale positie over in een horizontale. Een horizontale lijn treffen we ook nog aan in *Hij werd gemeten* (XIV,3), terwijl de verticale eveneens te vinden is in de *stok en hoge hoed van als ik in 't zwart, met stok en hoge hoed* (XIV,8), in *hoe / de fitter langzaam wegzink in de grond* (XIV,10-11) en in het wat dit betreft zeer pregnante *uit de grond gerezen flatgebouw* (V,12). In de flat wordt de lijn bovendien herhaald door *Zij wijst naar boven met een vage spot* (VIII,10). Moest ik van al deze bewegingen - ik heb alleen de voor mijn interpretatie relevante opgesomd - de meest in het oog springende noemen, dan zou ik willen zeggen dat de horizontale vooral door *dezelfde straat* wordt vertegenwoordigd, terwijl de verticale met name in het flatgebouw gestalte krijgt.

Verder is het met betrekking tot de verticale lijn belangrijk op te merken, dat de 'polen' ervan in elkaar kunnen overgaan. Ik citeer in dit verband:

De lift beweegt zich opwaarts naar het slot
van wat hem nog geen fitter heeft geflikt. (VIII,13-14)

Hier zit geen gas. God is het gat en stort
zijn diepten op mij uit om te beleven
aan een verwaten fitter hoe verheven
hijzelf bij iedere etage wordt.

Verdieping na verdieping valt omlaag (IX,5-9)

en

Ben ik daarvoor onder de grond gekropen ?
Bij het afdalen in de put van glas
staat aan mijn voet een zak met vuile was.
Hoor hoe ze boven door elkander lopen. (X,5-8)

De fitter beweegt zich zowel hemelwaarts als in de richting van het onderaardse en beleeft hoogte en diepte tegelijk, wat blijkt het feit dat deze ervaring in een afgesloten lift plaatsvindt tevens betekent dat de ruimte voor hem gelijktijdig groot, of zelfs kosmisch, en klein is. Ook *Bij het afdalen in de put van glas* drukt dit uit, want waar *de put* een beperkte ruimte is, suggereert *van glas* weer dat het flatgebouw zeer transparant is, zowel aan de buiten- als aan de binnenkant (en tevens in de lift waarin de fitter afdaalt) veel ramen heeft, waardoor het een weids uitzicht biedt.

Deze paradoxale ruimtelijke ervaring is, naar het citaat uit IX duidelijk maakt, een confrontatie met God, die de fitter *het gat* (IX,5) noemt, die hij zich dus (min of meer) bolvormig voorstelt. Ik breid daarom mijn inventarisatie van de verschillende bewegingen uit met die van de cirkel.

De cirkel is vanzelfsprekend al volop aanwezig in het synchronistische verband tussen *Na jaar en dag* (XIII,1), de briefregel *"Hoe groot de wereld is, ik kom weerom"* (III,13) en de cyclische structuur van de *Ballade* als geheel. Daarnaast is hij, hoewel niet volledig, eveneens aanwijsbaar in

Of ik iets bovenmenselijks verricht,
keer ik met een verklarend handgebaar
mij naar u om [] (IV,5-7)

en, opnieuw gedeeltelijk, in

Gij hebt de huizen achterom bereikt.
Aan de voorgevels, tussen de gordijnen,
blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen
wanneer ik langs kom en naar binnen kijk (I,1-4)

aangezien de 'ik in 't zwart' om de 'gij' te kunnen zien zijn hoofd een graad of 90 moet draaien, er dus een beginnende cirkelbeweging mee dient te maken. Verder wijs ik op *Daarom mijn schreden naar de stad gekeerd* (VII,14) (cf. p.49) en de derde regel van

Dan - op klaarlichte dag bij u aan 't werk,
vermomd als man van de gemeente - gaan
mijn ogen in het rond en zien u staan. (II,1-3)

Het cirkelmotief is hier duidelijk synchronistisch aanwezig, want op *klaarlichte dag* verwijst naar de zonnewende van 12 uur 's middags, het moment waarop de zon gaat dalen, wat tevens het moment is waarop de fitter het collectief onbewuste binnengaat. Zodoende kunnen we de *Ballade* nu al, nog vóór de gebeurtenissen ervan dieper zijn geïnterpreteerd, een zonnemythe noemen (zie p.85) en mogen we tevens verwachten dat de fitter één dag later, in X,

wanneer de zon opnieuw op zijn hoogste punt staat, weer uit het collectief onbewuste terugkeert. Dat dit inderdaad gebeurt blijkt allereerst uit het verschil tussen de regels *wanneer ik langs kom en naar binnen kijk*, waarin de 'ik in 't zwart' van buiten naar binnen kijkt, en *Bij het afdalen in de put van glas* (X,6), waarin *van glas*, de ramen van het flatgebouw, het omgekeerde impliceert. En voorts kan het worden opgemaakt uit de overgang van *Hoor hoe ze boven door elkander lopen* (X,8) naar *In de omgeving hang ik nog wat rond* (X,9), die te kennen geeft dat de fitter het flatgebouw verlaat, terwijl hij in *Ook kan ik binnen komen* (I,13) de woning van de huiseigenares juist betreedt. De situatie binnenshuis correspondeert met het collectief onbewuste, die buitenshuis niet.^{1 2}

De terugkeer uit het collectief onbewuste brengt een overvloed aan andere cirkelbewegingen met zich mee, bijvoorbeeld in *rond* uit *In de omgeving hang ik nog wat rond* (X,9) – mits letterlijk gelezen – en verder in

De gasfabrieken draaien op hun as.

Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen (XI,1-2)

De kinderen spelen alweer in de kring

en draaien mee als in herinnering. (XI,7-8)

Vooral *Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen* is interessant. Deze regel uit XI grijpt terug op de situatie in het flatgebouw aan het begin van X:

Kamer aan kamer gaan de deuren open.

Heren van alle natie, tong en ras

roepen in koor, of 'k een verschijning was:

Je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen

maar is ook sterk verbonden met *Het werd intussen middag zie ik wel* (X,10), precies de regel die de zonnewende aanduidt. De relatie wordt ten eerste tot stand gebracht door de getalsmatige correspondentie tussen het getal *honderd* en het regelnummer X,10, beide cyclisch van aard en daardoor aansluitend bij de vorige cirkels, en ten tweede door de semantische overeenkomst tussen *Toen ik mijn oogmerk zag* en *zie ik wel*. Zowel in het eerste als in het tweede geval is er sprake van visuele waarneming, zelfs eidetische vermogens wanneer we ervan uitgaan, dat de fitter zijn *oogmerk*, de 'gij' ofwel zijn anima, werkelijk een rondje door het volgens Ruitenberg-de Wit aanwezige aantal van honderd *Heren* ziet rennen (cf. Ruitenberg-de Wit 1968, p.129). *Het werd intussen middag zie ik wel* impliceert dan, gelezen in de betekenis van 'zie ik het goed, zoals het werkelijk is', dat hij er gedurende zijn tocht door het collectief onbewuste in geslaagd is om het daarin sluimerende vermogen tot 'schouwen' – zijn "derde oog", zegt Ruitenberg-de Wit (id.) – naar de oppervlakte te halen.

Het gevolg hiervan is 'participation mystique' aan de werkelijkheid (zie p.82) of, iets sterker geformuleerd, een visionair inzicht in het wezen ervan. Na *Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen* (XI,2) en *Het werd intussen middag zie ik wel* (X,10) culmineert deze ervaring op het moment dat de fitter het flatgebouw verlaten heeft in het reeds behandelde

Scholen gaan uit. Het spitsuur is gekomen.

De kinderen, door moeders meegenomen,

vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-

len langs mij heen, of ik daar jaren stond (X,11-14)

wat mij in combinatie met het uitgangspunt dat de *Ballade* een droom verbeeldt tot het onderstaande schema brengt:

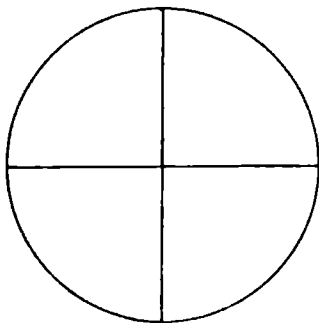
I - XIV : droom

II - XI : fitteridentificatie binnen de droom

X : visioen binnen de fitteridentificatie

Evenals het krantebericht en de briefregel "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13) is het visioen een droomintensivering binnen het op zich al diepere droomniveau van de fitteridentificatie. Het is derhalve van belang om zo goed mogelijk te begrijpen wat het karakter ervan is.

Ik roep daarvoor de hulp in van de volgende figuur:



Dit is een voorstelling van de verschillende horizontale, verticale en cirkelbewegingen in de *Ballade*, die ik construeer op grond van een aantal gegevens: Ten eerste vormen het flatgebouw en de straat, die de belangrijkste representanten zijn van respectievelijk de verticale en horizontale beweging, samen een kruis. Niet alleen omdat het flatgebouw zich in de straat bevindt, tegenover de woning van de huiseigenares (V,7 en V,12-13), waardoor ze een raakvlak hebben, maar vooral ook omdat de fitter in IX en X hoogte en diepte tegelijk ervaart. Zou hij alleen de hoogte zijn ingegaan, dan zou het geen echt kruis zijn geweest. En ten tweede loopt, kon worden vastgesteld, deze ervaring uit op een confrontatie met *het gat* dat *God* (IX,5) is, waarmee vervolgens verschillende cirkelbewegingen gepaard gaan die alle te maken hebben met de visionaire ervaring van de fitter.¹³ Deze doet zich voor *In de omgeving* (X,9) van het flatgebouw en dus in die van de woning, waar hij *nog wat rond* (X,9) hangt, zodat deze lokatie kan worden opgevat als het centrum van bovenstaande figuur. Om het preciezer te zeggen: het centrum is de fitter zelf, want tenslotte is hij het die het visioen beleeft.

Het betreft hier vanzelfsprekend geen exacte voorstelling van de topografische situatie van de *Ballade* (die is sowieso niet precies vast te stellen), maar een archetypische figuur die als een harmonische plattegrond aan de op het eerste gezicht verwarrende ruimte van de cyclus ten grondslag ligt, er inherent aan is. Cirlot zou deze figuur een "spiritual quaternary in the universe" (Cirlot 1985, p.124) noemen, terwijl ze voor de analytische psychologie een 'mandala' is, een symbool van het 'zelf' (zie p.86). Het visioen van de fitter is met andere woorden een individuatie-ervaring.¹⁴ Indivduatie echter impliceert integratie van de anima in het bewuste, zodat moet worden aangenomen dat mijn eerdere veronderstelling dat er na de wederwaardigheden in het flatgebouw hereniging van de fitter en de 'gij' heeft plaatsgevonden kan worden bevestigd.

De tekst bevat hiervoor diverse aanwijzingen: ten eerste de door *De kinderen, door moeders meegenomen* (X,12) gesuggereerde verbondenheid van moeder en kind, ten tweede *Fietsen bellen* (X,13), dat aan *De deuren zijn geduldig; / hebben een bel* (I,9-10) en de daarin gegeven mogelijkheid tot contact met de 'gij' herinnert, en ten derde ook een contrast tussen de situatie aan het begin van de tocht door het onbewuste:

Dan - op klaarlichte dag bij u aan 't werk,
vermoad als man van de gemeente - gaan
mijn ogen in het rond en zien u staan (II,1-3)

en die aan het einde ervan:

De kinderen, door moeders meegenomen,
vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-
len langs mij heen, of ik daar jaren stond. (X,12-14)

In het eerste geval is het de 'gij' die staat en maakt de fitter een cirkelvormige beweging met zijn ogen, terwijl hij in het tweede geval zelf staat en er diverse cirkels om hem heen zijn. Er heeft een soort stuuiverte wisselen tussen hem en de 'gij' plaatsgevonden en ze gaan dynamisch in elkaar over. Deze wisselwerking tussen de fitter en de 'gij' sluit aan bij die tussen hoogte en diepte, past ook bij het samenspel van verkleining en vergroting van de ruimte¹⁵ en releveert bovendien de androgyniteit van het 'zelf'. Het mannelijke en vrouwelijke zijn volkomen geïntegreerd, waarmee tegelijk Meeuwesses observatie dat het godsbeeld in de *Bal-lade* androgyn is wordt bevestigd, aangezien het 'zelf' tevens het 'imago Dei in homine' is (zie p.33 en 86). De geïndividueerde fitter is ook een gedeïficeerde fitter (deelinterpretatie 12).

In dit verband vraag ik nog aandacht voor *Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen* (V,9). De manifeste betekenis van dit spreekwoord is uiteraard, dat de fitter bij zijn opdracht in het flatgebouw eerder gemaakte fouten wil vermijden, maar tegelijk lijkt het me mogelijk om *tweemaal* op de hereniging van de fitter en de 'gij', dus op de androgyniteit, en *een steen* op de daarmee verbonden eeuwigheidservaring van het visioen in X te betrekken; het laatste omdat de steen in het werk van Achterberg zeer vaak als een eeuwigheidssymbool fungeert.¹⁶ Het feit dat hij volgens de analytische psychologie tevens een symbool van het 'zelf' is (cf. Von Franz 1974, p.204-206 en p.86 van deze studie) sluit hierbij aan, mede omdat *Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen* ook aan

[] Ik vraag gejaagd waar het gat zit.
Zij wijst naar boven met een vage spot,
dat kan betekenen: je bent getikt.
Wat ik wel weet; zodat ik tot God bid (VIII,9-12)

kan worden gekoppeld. Het spreekwoord houdt verband met *je bent getikt*, allereerst vanwege de semantische overeenkomst tussen *stoot* en *getikt*, en vervolgens omdat iemand van wie het heet dat hij/zij 'getikt' is niet zelden met een ezel wordt vergeleken. De diepere zin van bovenstaand citaat wordt dan, dat het naast de manifeste, onvriendelijke betekenis die het heeft op de individuatie preludeert. De fitter bidt niet alleen tot God om steun bij hem-haar te vinden in zijn dwaasheid, maar ook omdat contact met hem-haar bij uitstek in die toestand mogelijk is (cf. Ruitenberg-de Wit p.102). Als dwaas heeft hij een vanzelfsprekend, natuurlijk contact met God, wat voor degenen die zichzelf wijs vinden niet is weggelegd. Een reminiscentie aan Christus' uitspraak *Zalig zijn de armen van geest; want hunner is het Koninkrijk der hemelen* (Mattheüs 5,3) ligt voor de hand. Zo blijkt de fitter in diepste wezen helemaal *Geen ezel* te zijn, wat het mogelijk maakt om *Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen* te lezen als: 'De fitter stoot (of tikt) zich tweemaal aan een steen'. Zijn vermeende dwaasheid getuigt in feite van een diep, goddelijk inzicht, dat hem de steen zowel in zijn androgyniteit als in zijn eeuwigheid en daarmee als een symbool van het 'zelf' doet ervaren.

Mijn bevindingen overziende concludeer ik, dat tijd en ruimte in de *Ballade* samen een numinosum vormen dat zich onttrekt aan het normale waarnemingsvermogen en enkel waarneembaar is bij individuatie. De fitter, die hertoe komt, ontdekt de diepere harmonie in de realiteit, waarin de tegendelen zich verenigen en zich zowel in elkaar als in zijn psyche weer spiegelen. Door deze 'participation mystique' beleeft hij de totale werkelijkheid als eeuwig

'metafysisch doorstraald realisme'¹⁷ en in samenhang daarmee het goddelijke in zichzelf. Het meest wezenlijke kenmerk van zijn individuatie-ervaring is de androgyniteit.

4.3.1 I – IV

Dit macrokwatrijn beschrijft de eerste fase van de onderneming van de fitter: het hoopvolle begin en de aanvankelijke mislukking. Bij de behandeling ervan zal I vrij veel plaats vergen, omdat ik aan de hand van dat sonnet de lijnen denk aan te geven volgens welke mijn interpretatie zich verder zal ontwikkelen en daarbij genoodzaakt ben om geregeld op de rest van de *Ballade* vooruit te lopen.

I luidt:

Gij hebt de huizen achterom bereikt.
 Aan de voorgevels, tussen de gordijnen,
 blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen
 wanneer ik langs kom en naar binnen kijk.

Al moet ge in 't voorbijgaan weer verdwijnen,
 het volgend raam geeft me opnieuw gelijk.
 Daar wonen ene Jansen en de zijnen,
 alsof ge mij in deze naam ontwijkt.

Maar dat zegt niets. De deuren zijn geduldig;
 hebben een bel, een brievenbus, een stoep.
 De appelkoopman lokt u met zijn roep.
 En valse sleutels zijn er menigvuldig.
 Ook kan ik binnen komen, doodonschuldig
 en tot uw dienst, gasfitter van beroep.

Hier is de 'ik in 't zwart' aan het woord, die onder andere vertelt dat hij in zijn fitteridentificatie in contact wil komen met de 'gij'. Als anima manifesteert ze zich op verschillende manieren: in andere mensen, het meest concreet in de huiseigenares, maar ook in het spiegelbeeld, dat ik, omdat het een androgyn ideaalbeeld van de 'ik in 't zwart' is, als een symbool van zijn 'zelf' interpreteer. Daarenboven meen ik dat hetzelfde voor de fitter geldt, aangezien het alleszins waarschijnlijk is dat de 'ik in 't zwart' de 'gij' juist als een fitter – en niet als bijvoorbeeld *appelkoopman* (I,11) – hoopt te bereiken, omdat hij die zijnswijze van hem in elk *volgend raam* (I,6) weerspiegeld ziet. Zijn spiegel- of ideaalbeeld, 'zelf' en fitteridentificatie zijn dus identiek, of beter gezegd: ze worden dat op het moment dat hij tot individuatie komt (deelinterpretatie 7). Dat gebeurt in X, maar heeft nu, in I, nog niet plaatsgevonden, zodat de fitteridentificatie in dit aanvangssonnet nog slechts in geconcipeerde vorm, als doelstelling, aanwezig is. De mededeling

Ook kan ik binnen komen, doodonschuldig
 en tot uw dienst, gasfitter van beroep (I,13–14)

betekent daarom niet, dat de 'ik in 't zwart' al werkelijk een fitter is, echter wel dat hij er een wil worden en bijgevolg voor de taak staat om zich meer en meer in die rol in te leven. Zijn identiteit van 'ik in 't zwart' moet langzaam plaatsmaken voor die van fitter.¹⁸

Deze geleidelijke transformatie vindt plaats gedurende een tocht door het onbewuste, dat ondermeer door *uit het niet* (I,3) wordt gesymboliseerd. Daardoor doet het aan de dood denken, een associatie die trouwens ook wordt opgeroepen door de vele malen dat het woord 'dood' in de *Ballade* voorkomt¹⁹ en de allusies op de Orpheusmythe (zie p.38). Het onbe-

wuste is in de cyclus dus het dodenrijk (een relatief vaststaand symbool, zie p.84; zie ook Ruitenberg-de Wit 1968, p.114), waarin de 'ik in 't zwart' als een Orpheus moet afdalen om zijn anima tot leven te wekken en in het bewuste te integreren. Iets dergelijks wordt, dacht ik, eveneens verwoord door de aanhef van het droomgedicht *Thebe* (VG p.258-259, uit *Thebe*).

Met leven toegerust voor beiden,
liep ik vannacht de gangen in,
die naar u leiden.

Deze regels drukken uit waar het ook in de *Ballade* om gaat: het tot leven wekken van de anima resulteert in een wedergeboorte van *beiden* (1), de tot individuatie gekomen mens.²⁰ Dit impliceert evenwel, dat zolang de anima nog in het onbewuste verblijft de 'ik in 't zwart' als levende in zekere zin dood is. Hij is psychisch dood, dat wil zeggen: hij lijdt aan een dissociatie tussen het bewuste en het onbewuste (zie p.83)²¹, wat in combinatie met de in paragraaf 4.2 beschreven tijdsstructuur van de *Ballade* tot de volgende uitwerking van mijn hierboven gegeven interpretatie leidt: De transformatie van de 'ik in 't zwart' in de fitter, waarbij het tweede personage een avontuur van één dag beleeft dat symbolisch is voor zijn volledige bestaan, betekent dat het hele leven van de 'ik in 't zwart' in feite een stervensproces is, dat evenwel tot in de uiterste consequentie moet worden ondergaan om het contact met de anima tot stand te brengen. Slechts door werkelijk te sterven zal hij de psychische dood van zijn dissociatie kunnen opheffen, het prenataal geluk opnieuw kunnen ervaren en individuatie kunnen bereiken. Wat XIV beschrijft en waar X een voorafbeelding van geeft: de dood van de fitter, is symbolisch voor *zijn* levenseinde en wedergeboorte, waarbij zijn levende staat in het eerstgenoemde sonnet nog zal worden toegelicht.

Een dergelijke dood-wedergeboortethematiek is zeer archetypisch van aard en wordt - al even archetypisch - gesymboliseerd door de reeds in paragraaf 4.2 te berde gebrachte zonnemythe. Zoals de zon vanaf zijn hoogste punt gaat dalen, ondergaat, weer opkomt en daarna opnieuw zijn hoogste punt bereikt, zo moet de 'ik in 't zwart' door de dood gaan om opnieuw tot leven te komen. Ik verwijs in dit verband naar Christus' uitspraak *Voorwaar, voorwaar zeg Ik u: Tenzij dat iemand wederom geboren worde, hij kan het Koninkrijk Gods niet zien* (Johannes 3,3), die onmiskenbaar bij het hier besprokene past en de christelijke laag van de *Ballade* releveert. Daarover nu wat meer. Terecht merkt Fens op (wat impliciet dan ik hier weergeef) dat *man van de gemeente* (II,2) in de eerste plaats 'gasfitter in een stad' betekent, maar dat daaronder ook het protestantse 'gemeente Gods' of 'gemeente des Heren' (VD) meeklinkt (zie p.31). De twee betekenissen samengenomen betekent, dat de fitter in een stad opereert die zich daardoor kenmerkt dat ze volledig gekerstend is en een door het gasbedrijf gedomineerde, theocratische bestuursvorm kent. Het gasbedrijf symboliseert in de *Ballade* dus het christendom, beter: een bepaalde vorm van christendom, gaschristendom, en het adjectief *christelijk* in 't *christelijk vakverbond* [van] *gas- en waterfitters* (XII,1-2) geeft niet aan dat de fitter altijd al een fitter was, zoals Meeuwesse meent (zie p.32-33), maar heeft enkel de functie om het levensbeschouwelijk karakter van deze werknemersorganisatie te benadrukken, zoals bij de bespreking van XII zal blijken.

In de christelijke gemeente bewegen zich diverse personen, waaronder in de eerste plaats de 'ik in 't zwart' en de fitter, wier verhouding zich kenmerkt door een opvallend onderscheid dat tot nu toe onbesproken is gebleven. Bij een gasfitter denken we namelijk aan een arbeider, de *ik in 't zwart*, met *stok en hoge hoed* (XIV,8) daarentegen komt over als een deftig heerschap, mede omdat hij zich bij de begrafenissen van de fitter in zeer voornaam gezelschap bevindt, afgezien van de daghit uiteraard. Ik interpreteer daarom, dat de 'ik in 't zwart' een binnen de structuur van het gasbedrijf hooggeplaatste functionaris is, *De directeur persoonlijk* (XI,10) zelfs, en dat de *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2), met wie hij in XIV *eendrachtig* [] *verbonden* (XIV,7) is, tot dezelfde maatschappelijke klasse behoren als hij. Dit wil overigens niet zeggen, dat deze heren ook noodzakelijk aan het gasbedrijf verbonden zijn. We kunnen hier net zo goed met diplomaten, 'captains of industry', juristen in sleutelposities

enzovoort te maken hebben, belangrijke vertegenwoordigers van verschillende beroepsgroepen, maar wel gelijkgestemden voor wat betreft hun wereldbeschouwing. Die wordt bepaald door het gaschristendom, dat zelfs mondiaal verbreid is. aangezien de heren een internationaal gezelschap vormen, uit zowel dichtbijgelegen als ververwijderde streken komen.

Het feit dat de 'ik in 't zwart' zijn fitteridentificatie een 'vermomming' (II,2) noemt betekent niet alleen, dat hij zich voorstelt om de bij zijn andere zijnswijze passende kleding aan te trekken, maar ook dat het doel dat hij zich stelt: hereniging met de anima en individuatie, in strijd is met het door hemzelf als directeur gevoerde beleid. Echter, daardoor betekent het eveneens dat hij aanvoelt dat de organisatie die hij leidt in de kern ziek is. Het ontbreekt het gasbedrijf totaal aan voeling met de werknemers, de 'basis', en vandaar dat de 'ik in 't zwart' werkelijk een *man van de gemeente* (II,2) wil worden. Hij ziet in dat het gaschristendom zijn hiervoor vermelde dissociatie symboliseert, begrijpt dat het uit christenen bestaat in wie de individuatie ver te zoeken is, van wie het bewuste niet wordt gevoed door het onbewuste, in wie verstand en gevoel, 'logos' en 'eros', niet eendrachtig samenwerken. In hen is, om het bijbels te zeggen, *het Woord niet vlees* geworden (cf. *Johannes* 1,14). De verwevenheid van dit christendom met het gasbedrijf drukt dit treffend uit, want gas is verstikkend en leidt enkel tot de dood.

Natuurlijk is het zo, dat een gasfitter deze verstikkingsdood in het algemeen juist neutraliseert (De Vos p.27), maar omdat we hebben gezien dat de fitter zijn beroep in plaats van op de normale op een onconventionele manier moet uitoefenen (zie p.25), gaat dit voor de *Ballade* niet op. Het gas is in de cyclus in alle omstandigheden schadelijk, wanneer het uit een lek ontsnapt, maar ook wanneer dit lek gerepareerd is. In dat geval blijft zijn dodende werking immers in potentie aanwezig, zodat een belangrijke conclusie moet luiden dat de fitter niet de gaten in de gasleiding moet repareren, maar het gas zelf. Hij moet er eenvoudigweg voor zorgen dat het verdwijnt. In IX lijkt hij dit ook te verwezenlijken.

Hier zit geen gas. God is het gat en stort
zijn diepten op mij uit om te beleven
aan een verwaten fitter hoe verheven
hijzelf bij iedere etage wordt. (IX,5-8)

In weerwil van de psychische nood die eruit spreekt, vormt deze strofe de inleiding tot de individuatie-ervaring van X, waardoor het godsbeeld ervan, het 'zelf', in contrast met het gaschristendom komt te staan. Dit contrast laat zich aldus beschrijven: Is met het gaschristendom het dichten van gaten verbonden, het godsbeeld van IX kenmerkt zich door een kosmisch-ruimtelijke uitbreiding naar hoogte en diepte. Met andere woorden: moet een normale gasfitter een gat repareren, de fitter moet het samen met zijn eliminatie van het gas juist doen ontstaan, als een kosmisch, goddelijk gat. Lukt hem dit dan wordt hij, geheel overeenkomstig de zonnemythe (zie p.85), als *zoon* (V.7) van de directeur diens opvolger, zijn eigen opvolger of de tot individuatie gekomen fitter-directeur van een gasbedrijf dat in feite geen gasbedrijf meer is, omdat het christendom dat het representeert is vernieuwd. Het is tegen deze achtergrond dat in XIV niet alleen de 'ik in 't zwart', maar ook een ander personage als directeur optreedt in eerste instantie moet worden begrepen (deelinterpretaties 1, 4, 5, 6 en 10).²²

Waar het gaschristendom de dissociatie van de 'ik in 't zwart' symboliseert, is niet moeilijk in te zien dat de oorzaak van die ziekte met de zondeval te maken heeft, in casu met de regel *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11) (cf. Lodder p.29 en Fens p.30-31). Maar, dan is het eveneens waarschijnlijk dat de genezing van de dissociatie een apocalyptische of eschatologische dimensie heeft, omdat het door de zondeval ontoegankelijk geworden paradijs met de nieuwe hemel en de nieuwe aarde weer bereikbaar wordt. Een duidelijke allusie is in dit verband de briefregel *Hoe groot de wereld is, ik kom weerom* (III,13), die op Christus' wederkomst en de 'hieros gamos' van hem en zijn bruid: het nieuwe Jeruzalem of de kerk. betrekking heeft (deelinterpretatie 22), terwijl ook *ene Jansen en de zijnen* (I,7) en *De deuren zijn geduldig* (I,9) een verwijzing naar de *Openbaring* bevatten: in het eerste geval vanwege

de naamsovereenkomst met 'Johannes', de schrijver van de Apocalyps²³, in het tweede geval - naar analogie van *Kamer aan kamer gaan de deuren open* (X,1) (Meeuwesse p.33) - vanwege *Na dezen zag ik, en ziet, een deur was geopend in den hemel* (Openbaring 4.1). Met deze allusies is het aantal mogelijkheden nog niet uitgeput; de *Ballade* refereert geregeld aan de *Openbaring*, maar nu vermeld ik enkel nog *En valse sleutels zijn er menigvuldig* (I,12), dat vanwege *valse* aan de antichrist herinnert (1 *Johannes* 2,18-23; *Openbaring* 1,18) en daardoor aansluit bij *De appelkoopman lokt u met zijn roep*.

Door oorzaak en genezing van de dissociatie met de zondeval en *Openbaring* te verbinden, roept de *Ballade* een beeld op van de totale christelijke heilsgeschiedenis. Het feit evenwel dat de cyclus tegelijk de kringloop van geboorte, dood en wedergeboorte beschrijft, betekent dat deze heilsgeschiedenis in de 'ik in 't zwart' plaatsvindt, hetgeen vanuit mijn jungiaans interpretatiekader aldus kan worden uitgewerkt: Ontogenese en fylogeneese vallen bij de 'ik in 't zwart' samen in die zin, dat hij gedurende zijn leven een 'archetypische evolutie' doormaakt die in de symboliek van het christendom een uitdrukkingsvorm vindt (cf. p.84).²⁴ De natuurlijke band die hij als kind met het onbewuste had en die in de *Ballade* als een prenatale verbondenheid met de 'gij' wordt voorgesteld, wordt vergeleken met het paradijs, de zondeval staat voor het verlies van de 'gij' en voor zijn dissociatie²⁵, en Christus' 'hieros gamos' met het nieuwe Jeruzalem bij zijn wederkomst vertegenwoordigt de hereniging met de 'gij' ofwel het herstel van de primordiale toestand op het hogere niveau van de individualiteit, waarbij de 'gij' van onbewuste als zodanig naar anima is geëvolueerd (zie p.79 en 82).

Nu de christelijke laag van de *Ballade* aldus vanuit de analytische psychologie is geïnterpreteerd, zal ik een poging ondernemen haar uit te diepen door haar aan het erotische aspect van de cyclus te koppelen. Daartoe richt ik allereerst de blik op *overspel* in *en kan van overspel geen sprake wezen* (III,15). Dit woord verwijst naar het bijbelverhaal over de overspelige vrouw (*Johannes* 8,1-11), zoals ook Pikaart opmerkt (Pikaart 1976, p.381), maar vanwege de omstandigheid dat de echtgenoot van de huiseigenares, *ene Jansen* (I,7), blijktens het krantebericht in III, in casu de briefregel *"Hoe groot de wereld is, ik kom weerom"* (III,13), niet bij haar is nog sterker naar de volgende bijbeltekst: *zo wie zijn vrouw verlaten zal, anders dan uit oorzaak van hoererij, die maakt, dat zij overspel doet* (Mattheüs 5,32).²⁶ Nu is dit in zoverre een opmerkelijke allusie, dat het merkwaardig is dat in het krantebericht de mededeling *en kan van overspel geen sprake wezen* überhaupt wordt gedaan. Weliswaar zegt het bericht dat overspel tussen de fitter en de huiseigenares niet aan de orde is, maar - en dit is het frappante - de journalist die hier melding van maakt - een door de fitter gefantaseerd personage - had dat niet geschreven wanneer hij aanvankelijk met de mogelijkheid ervan geen rekening had gehouden. Zijn oordeel over de huiseigenares wordt dus bepaald door bovenstaand bijbelcitaat. Aan de ene kant maakt hij uit de situatie die hij aantreft op, dat er geen overspel tussen haar en de fitter heeft plaatsgevonden, maar aan de andere kant denkt hij dat zij zolang haar man afwezig is tot die trouweloze daad had kunnen komen, voor zijn gevoel zelfs tot prostitutie, althans wanneer men *tussen de gordijnen* (I,2) in een scabreus licht leest (De Vos p.41). In dat geval gaan bij het woord *huiseigenares* (III,10) de gedachten in de richting van een bordeelhoudster, maar, hoe het ook zij, in ieder geval staat vast dat er sprake is van 'zondige liefde'. De erotiek in de *Ballade* moet mede in de sfeer van het verborgene, de kamertjeszonde worden gezocht en het is vooral daarom, dat de 'ik in 't zwart' zijn fitter-identificatie een 'vermomming' (II,2) noemt wanneer hij bij de huiseigenares naar binnen gaat. Contact met haar kan in de ogen van het gasbedrijf namelijk geen genade vinden, omdat het de erotiek in een kwaadaardig daglicht stelt en daarmee verantwoordelijk is voor het vooroordeel van de journalist.

Ter adstructie van deze stelling verwijs ik naar XIV, waarin de 'ik in 't zwart' zichzelf kenbaar maakt als een *ik in 't zwart, met stok en hoge hoed* (XIV,8). Zowel de stok als hoge hoed kunnen worden geïnterpreteerd als personasympolen, maar ook, daaronder verborgen (zie p.77), als fallische symbolen (zie voor deze tweede betekenis Freud 1987, p.423 en 431-432) die betrekking hebben op een verdrongen seksualiteit. Dit vooral omdat

Jansen, daghit en directeur, zij stonden
eendrachtig met die van de flat verbonden;
als ik in 't zwart, met stok en hoge hoed (XIV,6-8)

duidelijk te kennen geeft, dat ook de daghit in mannenkleding is gestoken en met stok en hoge hoed is uitgerust (cf. Ruitenbergh-de Wit 1978, p.136), waardoor haar vrouwelijkheid uit het zicht verdwijnt. De dissociatie van de 'ik in 't zwart', zijn verlies van de 'gij', kan zodoende nauwkeuriger worden omschreven als de verdringing van het erotische aspect van de anima, wat er in samenhang met de christelijke signatuur van het gasbedrijf op wijst, dat de 'ik in 't zwart' als directeur een religieuze opvatting vertegenwoordigt die maar weinig menselijks heeft. Het is een puur door het bewuste, het 'ik' bepaalde, louter rationalistische opvatting, waarin alleen aandacht is voor het mannelijke, patriarchale aspect van God en de vrouwelijke, matriachale kant wordt onderdrukt, zodat er van een wisselwerking tussen die twee, waardoor het androgyn mens- en godsbeeld van paragraaf 4.2 zou ontstaan, geen sprake kan zijn. Het is een opvatting van en voor *Heren* (X,2), die met hybris te kampen hebben, zich ver boven aardse, in hun ogen minderwaardige zaken verheven voelen en om die reden hun domicilie op de bovenste verdieping van een flatgebouw hebben. Het gevolg van dit alles is, dat de gevoelsmatige en fysieke aantrekkingskracht van de vrouw gestalte krijgt in een animabeeld dat haar al snel als een overspelige echtgenote of prostituée voorstelt (deelinterpretatie 14). De zondeval is hier debet aan, want volgens de daaraan gekoppelde idee van de erfzonde is de mens reeds bij zijn geboorte schuldig en geldt de vrouw in het geval van een natuurlijk, spontaan seksueel contact met haar als een 'gevalen vrouw'. De erotiek wordt tot het kwaad gerekend in die zin, dat ze door gevoelens van zonde en schuld wordt gecorrumpeerd.²⁷ De door *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11) geïmpliceerde duivelfiguur sluit hierbij aan, omdat deze vanwege een allusie op het sprookje van Sneeuwwitje (Kusters 1974, p.34; Ruitenbergh-de Wit 1978, p.176-177) behalve een man ook een vrouw is: de stiefmoeder van Sneeuwwitje of *de boze koningin*, zoals Achterberg haar noemt (in *Sneeuwwitje* 30, VG p.770-771, uit *Mascotte*), een kwaadaardige anima of verschrikkelijke moeder (zie p.84-85) die, vanuit het gaschristendom gezien, de verleiding van Adam door Eva vertegenwoordigt (cf. Barz p.79).

Zo gezien symboliseert de 'ik in 't zwart' samen met de mannelijke kant van de appelkoopman en die personages in bovenstaande regels die van hetzelfde geslacht zijn: Jansen, de directeur en *die van de flat* (XIV,7), in wezen de schaduw, het archetype dat de duistere, verdrongen kant van de psyche vertegenwoordigt (zie p.77-78) en hier mede door de kleur zwart wordt aangeduid.²⁸ Tegelijk is het echter zo, dat hij zijn problematiek heeft onderkend. Hij heeft de schaduw dus 'gerealiseerd', in het bewuste opgenomen en zal nu na deze eerste noodzakelijke stap op weg naar individuatie (zie p.80) een positievere kijk op de erotiek ontwikkelen, in samenhang waarmee de schaduw zelfs volledig zal verdwijnen, omdat hij ervoor moet transformeren in de fitter (deelinterpretaties 1, 10 en 14).²⁹

De regels

Ook kan ik binnen komen, doodonschuldig
en tot uw dienst, gasfitter van beroep (I,13-14)

vormen hiertoe de inleiding. Het *binnen komen* heeft evenals *met stok en hoge hoed* (XIV,8) een seksuele betekenis, wat trouwens ook voor de verschillende sloten en deuren in de *Ballade*, het hameren van de fitter, zijn zoeken naar en proberen te dichten van gaten en - zeer beeldend - *het uit de grond gerezen flatgebouw* (V,12) geldt (Freud 1987, p.423-424, 426 en 471; Jung 1974, p.29). Het zijn bekende erotische symbolen (cf. Coetzee p.40-41), hoewel ze dat in de *Ballade* niet alleen zijn. Zo heeft de deur, zoals ik al zei, ook een apocalyptische of eschatologische connotatie, die er dan ook toe aanzet bovenstaande regels zo te lezen, dat de fitter een numineus samenzijn met de huiseigenares hoopt te hebben, een cohabitatieve 'unio mystica' die geheel in de sfeer van Jungs opvatting van de erotiek als uitdrukking van het 'zelf' ligt (zie p.89). De substantieven *dienst* en *beroep* passen

hier uitstekend bij, omdat ze verwijzen naar het 'beroepen tot de dienst' in religieuze zin (cf. Fens p.31). De 'ik in 't zwart' wil een fitter worden om zich in de liefde volledig te kunnen wijden aan de 'dienst tot de gij', waarbij *doodonschuldig* erop attendeert dat dit zijn dissociatie, zijn psychische dood, teniet doet en hem opnieuw in het paradijs brengt. Want in het paradijs waren Adam en Eva 'onschuldig aan de dood' en hadden zij het eeuwige leven, tot de zondeval daaraan een einde maakte.³⁰

Aldus van goede voornemens vervuld gaat de fitter in II *aan 't werk* (II,1).

Dan - op klaarlichte dag bij u aan 't werk,
vermoad als man van de gemeente - gaan
mijn ogen in het rond en zien u staan.
Maar langzaam wordt de zoldering een zerk.

De muren zijn van aarde. Wij beslaan.
De kamer is verzadigd, naar ik merk.
Het kan ook niet. Ik draai de schroeven aan.
Zolang ik mij tot deze taak beperk

blijven we voor elkaar incognito,
terwijl ik bezig ben, gebukt, geknield,
of op mijn buik naga wat er aan scheelt.
En al maar denken: het is beter zo.
Doodswijgen. door een hamerslag vernield.
Doodstilte, die de hamerslagen heelt.

In eerste instantie lijkt het samenzijn met de huiseigenares tot stand te komen, wat door de fitter wordt ervaren als een visuele overschrijding van de grens tussen - zo stel ik mij voor - twee kamers en suite: het vertrek waarin hij zich bevindt en *het aan- / grenzend gedeelte* (III,8-9) waarin zij zich ophoudt. Dit is een ruimtelijke vergroting die preludeert op die van IX en X en daardoor aansluit bij wat ik over de speciale taakopvatting van de fitter heb gezegd. Ze wordt echter gevolgd door een verandering doordat *de zoldering in een zerk* (II,4) transformeert. Blijkens *Wij beslaan* (II,5), dat gegeven *De kamer is verzadigd* (II,6) als 'wij worden van vocht overtrokken' (VD) kan worden gelezen, verdwijnen de fitter en de huiseigenares volledig in het onbewuste, dat hier wordt gesymboliseerd door een afgesloten, waterig graf. En daar blijft het bij ! Dat nu is niet de bedoeling, want hoewel ze daar samen zijn hebben ze elkaar in de dood niets te bieden. Het gaat er per slot van rekening om dat hij zijn anima tot leven wekt en vanuit het onbewuste in het bewuste integreert.

De reden waarom het niet zover komt is te vinden in de opmerkingen *Het kan ook niet* (II,7) en *het is beter zo* (II,12), die erop duiden dat de 'ik in 't zwart' ondanks zijn fitteridentificatie merkt dat hij zich vooralsnog niet kan losmaken van zijn schaduw. Gevoelens van zonde en schuld belasten hem nog te sterk dan dat hij een fitter zou kunnen zijn in de vernieuwende betekenis van het woord. *Ik draai de schroeven aan* (II,7) betekent bijgevolg, dat hij zich als fitter enkel nog identificeert met en 'beperkt tot' (II,8) de conventionele opvatting van het vak, waardoor de huiseigenares en hij gedoemd zijn *voor elkaar incognito* (II,9) te blijven, zoals ook het octaaf van IV laat zien.

Eindelijk is het kleine lek gedicht.
Ik zoek de spullen langzaam bij elkaar.
Mijn benen zijn als buizen lood zo zwaar.
Zweetdruppels lopen over mijn gezicht.

Of ik iets bovenmenselijks verricht,
keer ik met een verklarend handgebaar
mij naar u om, maar gij zijt niet meer daar.
Er is alleen het late middaglicht.

Enerzijds heeft *Eindelijk is het kleine lek gedicht* duidelijk betrekking op de cohabitatie, maar anderzijds is er gezien *maar gij zijt niet meer daar* onmiddellijk na de geslachtsdaad geen contact meer met de 'gij', hetgeen een 'tristitia post coitum' is waarmee de droom de fitter toont, dat hij in zijn waakbestaan de erotiek niet echt doorleeft en ze daarom geen uiting van het 'zelf' voor hem kan zijn, waarin hij zich met zijn partner verbonden weet.³¹ Weliswaar biedt II daartoe een aanzet, maar wanneer hij er vanwege zijn schuldgevoel toch voor terugdeinst wordt de anima opnieuw verdrongen in het onbewuste, dat zich daardoor dan ook slechts van zijn destructieve kant kan laten zien. Het manifesteert zich als de verschrikkelijke moeder, die zich nu tengevolge van de verdringing begint te roeren (cf. p.83) en niet alleen de anima gevangen houdt, maar ook de fitter dreigt te verslinden.³²

Aan het begin van III lijkt dit gevaar acuut te worden.

Zal ik de woning onder water zetten ?
Of gaten in de gasgeleiding slaan ?
Ik zie de val, moet op de fittings letten
en maak de denkfout haastig ongedaan.

Dan zou er later in de kranten staan:
'Door onbekende oorzaak vond een fitter,
bij de uitoefening van zijn bestaan,
de dood door gasverstikking. In het aangrenzend gedeelte was hetzelfde bitter

lot aan de huiseigenares beschoren.
Zij lag voorover met een hand naar voren,
welke een brief omklemde, die begon:
"Hoe groot de wereld is, ik kom weerom."
Blijkbaar werd zij verrast tijdens het lezen
en kan van overspel geen sprake wezen.'

De fitter is in de eerste twee regels van dit sonnet onmiskenbaar 'in de war', om mij eens aan een bij psychiaters populair eufemisme voor een poging tot suicide te bezondigen. Niet dat hij die ook daadwerkelijk onderneemt, want hij oppert slechts een gedachte, maar alleen al het feit dat hij eraan denkt is veelbetekenend. Wat zijn neiging tot zelfdestructie symboliseert laat zich eenvoudig raden, want tengevolge van de verdringing van de anima kwam het onbewuste dusdanig sterk onder druk te staan dat een 'enantiodromie', een gewelddadige doorbraak ervan, niet kon uitblijven (zie p.83). De overweging *Zal ik de woning onder water zetten ?* (III,1) is een voortzetting van de grafsymboliek van II en drukt uit, dat de verschrikkelijke moeder de fitter nog sterker dan in dat sonnet in haar klauwen dreigt te krijgen, terwijl het alternatief *Of gaten in de gasgeleiding slaan ?* (III,2) aangeeft, dat in dat geval ook het bewuste wordt aangetast en een vernietigende kracht gaat ontplooiën. De fitter creëert dan weliswaar diverse gaten, maar in tegenstelling tot in IX op een verkeerde manier, want hij bereikt er louter mee dat het gas zijn in potentie altijd al aanwezige verstikkende werking gaat uitoefenen, hem en de huiseigenares doodt, hetgeen eigenlijk betekent dat zijn dissociatie enkel sterker, zelfs ongeneeslijk wordt. Ik lees *Zal ik de woning onder water zetten ?* en *Of gaten in de gasgeleiding slaan ?* namelijk als twee vormen van zelfdoding die enerzijds causaal verbonden zijn, maar anderzijds principieel van elkaar verschillen en waarvan de fitter er dan ook maar één dreigt te realiseren. Hij heeft blijkens *Of* en – een stilistisch argument – het feit dat het hier twee syntactisch opvallend gescheiden overwegingen betreft de keuze tussen aan de ene kant een overweldiging door de verschrikkelijke moeder, ofwel een suicide die een psychose symboliseert welke in zijn waakbestaan tot sterk seksuele fantasieën en dito agressief gedrag zou kunnen leiden (cf. p.108, noot 51), en aan de andere kant *de dood door gasverstikking* (III,8), dat wil zeggen een suicide die een volstreekte rationalisatie en daarmee ontkenning van de psychose door het bewuste verbeeldt. Daarbij kiest hij voor het laatste, omdat die keuze hem in staat stelt om de naar boven gekomen onbewuste inhouden opnieuw, maar

nu nog sterker dan in II, te onderdrukken, waarmee hij zijn psyche evenwel ook schaadt. Want het heeft, zoals gezegd, enkel een ongeneeslijke dissociatie tot gevolg en is daarom een duidelijke *denkfout* (III,4), wat behalve door zijn dood en die van de huiseigenares ook wordt gesymboliseerd door hun ruimtelijke gescheidenheid, die met het enjambement *aan- / grenzend* (III,8-9) een sterke nadruk krijgt.³³

Gelukkig gebeurt dit alles niet werkelijk. Wanneer de fitter zegt:

Ik zie de val, moet op de fittings letten
en maak de denkfout haastig ongedaan (III,3-4)

geeft hij er blijk van het gevaar dat hem bedreigt te onderkennen en lijkt hij zich te beheersen. Dat is althans de strekking van zijn woorden wanneer we *de fittings* in de betekenis van 'hulpstuk bij het aanleggen van buisleidingen' (VD) lezen, dus in een betekenis die bij het normale gasfittersberoep past. Maar, in dat geval zou er slechts schijnbaar iets gewonnen zijn, want het enige wat de fitter dan bereikt, is dat hij het onmiddellijke gevaar van gasverstikking afwentelt en daarmee zijn dissociatie voor het moment binnen de perken houdt. Ze zou echter geenszins zijn verdwenen, zodat hij zijn *denkfout* in feite niet echt *ongedaan* zou hebben gemaakt. Ik geloof daarom dat we *de fittings* anders moeten interpreteren, namelijk als 'deel van een elektrisch apparaat dat de binding vormt tussen de stroomdraden en een lamp' (VD). Dat wordt gerechtvaardigd door het overige werk van Achterberg, waarin natuurkundige begrippen veelvuldig worden gepoëtiseerd³⁴, en past bovendien uitstekend bij de speciale betekenis die ik aan het gasfittersberoep heb toegekend. Want een gasfitter die bij zijn werk fittings in laatstgenoemde betekenis gebruikt gaat zijn boekje ver te buiten, omdat elektriciteit, wanneer men er onzorgvuldig mee omgaat, het gas doet ontploffen, laat verdwijnen, dus precies bewerkstelligt wat de fitter dient te doen. De ambiguïteit van het woord 'fitting' krijgt hiermee in de *Ballade* de functie van een symbolische antonimie, waarbij het aspect 'gas' de negatieve, voor de dissociatie verantwoordelijke kant van het bewuste representeert en het aspect 'elektriciteit' de positieve, die de fitter werkelijk voor een *denkfout* behoedt en waarmee hij zijn dissociatie kan genezen. Er gaat hem een licht op of, zoals Jung zou zeggen: hij krijgt "op het kritieke moment een 'reddende' gedachte [] met een onvoorwaardelijke overtuigingskracht, waardoor [zijn] leven een nieuwe richting [krijgt]" (Jung 1985d1, p.48), wat in zijn geval betekent dat hij zich zijn bijzondere gasfittersopdracht herinnert.³⁵

IV vervolgt met:

Eindelijk is het kleine lek gedicht.
Ik zoek de spullen langzaam bij elkaar.
Mijn benen zijn als buizen lood zo zwaar.
Zweetdruppels lopen over mijn gezicht.

Of ik iets bovenmenselijks verricht,
keer ik met een verklarend handgebaar
mij naar u om, maar gij zijt niet meer daar.
Er is alleen het late middaglicht.

Ik beur de bak gereedschap van de vloer
en til hem op mijn schouder. Door de gang
wekken mijn voetstappen een hol gezang.
De deur valt in het slot. Het straatrumoer
lijkt verder af. Er hangt een dikke mist.
Ik heb me dus voor deze keer vergist.

Het begin van dit sonnet lijkt mijn zoëven gegeven interpretatie te ontcrachten, omdat de fitter zijn normale werkzaamheden gewoon voortzet, wat per consequentie met zich meebrengt dat op het moment dat hij *het kleine lek* (IV,1) gerepareerd heeft de huiseigenares *niet meer daar* (IV,7) is. Ik herhaal echter wat ik in paragraaf 3.4 al zei, namelijk dat de thematiek van

de *Ballade*, de individuatie, zich vooral uit in 'literaire synchroniciteit': een onder het manifeste niveau van de tekst aanwezige symbolische samenhang, die niet altijd hoeft te corresponderen met het causaal-temporele verhaalverloop van de cyclus (zie p.101). Deze literaire synchroniciteit is wel het duidelijkst aanwezig in de symbolische samenhang tussen de fitteridentificatie en het totale leven van de 'ik in 't zwart', maar ook de door mij aan de *fittings* (III,3) toegekende betekenis is er een uitstekend voorbeeld van. Deze lijkt in strijd met wat er aan de oppervlakte gebeurt, maar fungeert in wezen als een verborgen signaal dat de werkelijke betekenis van de *Ballade* helpt blootleggen.

Een dergelijk signaal is ook in IV aanwezig. In eerste instantie geeft de allusie op de Orpheusmythe (De Vos p.38):

Of ik iets bovenmenselijks verricht.
keer ik met een verklarend handgebaar
mij naar u om, maar gij zijt niet meer daar.
[]

[]

[] Door de gang
wekken mijn voetstappen een hol gezang (IV,5-11)

de irrealis *Of ik iets bovenmenselijks verricht* de betekenis van een schijnbare overwinning op de dood, concreter: van een in wezen mislukte poging van de fitter om zijn anima in het bewuste te integreren en de erotiek als een uiting van het 'zelf' te beleven (zie hiervoor), terwijl in tweede instantie *met een verklarend handgebaar* onderhuids aangeeft hoe hij wél succes kan hebben. Ik lees tenminste *verklarend* op dezelfde, letterlijke manier als *klaarlichte* in *op klaarlichte dag* (II,1), dus als 'klaar, helder worden' (VD bij 'verklaren') en meen derhalve dat de hand van de fitter is omgeven door een aura van goddelijk licht. De christelijke laag van de *Ballade* ondersteunt deze interpretatie, die, erop voortbordurend, impliceert dat de fitter om tot individuatie te komen de 'gij' niet alleen als een Orpheus moet benaderen, maar vooral ook als een Christus - een symbool van het 'zelf' (zie p.87) -, die met zijn dood, hellevaart en wederopstanding werkelijk *iets bovenmenselijks* verrichtte. Want:

Für den Christen ist die lebenslange Aufgabe die "Imitatio Christi", d.h. die Nachfolge des Erlösers auf dem Kreuzweg durch die Passion zur Auferstehung.

Aldus Immoos (1986, p.53)³⁶, die hiermee precies aangeeft wat de fitter *bij de uitoefening van zijn bestaan* (III,7) dient te doen: zijn onconventionele manier van gasfitten is, kan nu duidelijker worden gezegd, de navolging van Christus gedurende zijn hele leven. Wanneer hij daarom het bijwoord *Eindelijk* (IV,1) gebruikt, anticipeert hij in feite op zijn begravenis in XIV, waarmee de navolging voltooid wordt en die dan ook, hoop ik in paragraaf 4.3.4 te laten zien, in termen van zijn specifieke wijze van gasfitten beschreven wordt (cf. p.46). En wanneer hij vervolgens aan het slot van IV zegt: *Ik heb me dus voor deze keer vergist*, geeft hij toe tot nu toe niet tot de navolging in staat te zijn geweest, niet in zijn fitteridentificatie en al helemaal niet als directeur van het gasbedrijf.

Zo zien we dat in IV de gestalten van Orpheus en Christus op zinvolle wijze worden gecombineerd, hetgeen in de lijn der traditie ligt, want die ziet in Orpheus een mythologische voorafbeelding van Christus (Timmers 1974, p.57; zie ook Henderson 1974, p.141-148) (deelinterpretatie 9).³⁷ Daarom is in *de bak gereedschap* (IV,9), *zijn instrumenten* (XII,5), die de fitter op zijn *schouder* (IV,10) tilt niet alleen de lier van de zanger herkenbaar, maar ook het kruis van Christus, en wel zodanig dat deze gereedschapskist symbolisch is voor de kruisgang die de fitter *bij de uitoefening van zijn bestaan* (III,7) zal moeten gaan. *Zweetdruppels lopen over mijn gezicht* (IV,4) attendeert daarbij op het lijdensaspect van de 'imitatio Christi', terwijl *Mijn benen zijn als buizen lood zo zwaar* (IV,3) te kennen geeft dat de fitter, op weg naar buiten, opnieuw dieper in het onbewuste wordt getrokken, ten eerste vanwege de

neerwaartse beweging die deze regel suggereert en ten tweede vanwege de impliciete aanwezigheid van water in *buizen lood*, dat naar een *loodgieter* (XIII,6) of *waterfitter* (XII,2) verwijst. Als gasfitter is de fitter vanzelfsprekend ook een loodgieter – het begin van III is wat dit betreft duidelijk genoeg – en het feit dat deze kant van zijn beroep hier wordt geïmplieerd, maakt duidelijk dat hij ten tweede male met de verschrikkelijke moeder zal worden geconfronteerd. Bij die gelegenheid mag hij haar echter niet nog een keer verdringen, maar moet hij haar zien te overwinnen om haar van haar liefhebbende, levengevende kant te leren kennen. Hij zal daarmee een held worden in de ware betekenis van het woord en zijn anima uit het onbewuste kunnen bevrijden (zie p.85).

In het licht van deze observaties is het mogelijk om nog een aantal andere fragmenten in hun diepere betekenis te interpreteren. Allereerst roept in

terwijl ik bezig ben, gebukt, geknield,
of op mijn buik naga wat er aan scheelt (II,10-11)

op mijn buik associaties op met Gods woorden tot de slang na het eten van de appel door Adam en Eva: *Op uw buik zult gij gaan, en stof zult gij eten* (Genesis 3,14), en herinnert *gebukt, geknield* aan Christus' lijden en gebedsstrijd in Gethsemane. Ruimtelijk gaat dit gepaard met de overgang van een verticale in een horizontale beweging, waardoor het beeld van een kruis begint te ontstaan. En vervolgens verdiept

Doodzwijgen, door een hamerslag vernield.
Doodstille, die de hamerslagen heelt (II,13-14)

de hamerwerkzaamheden van de fitter met een verwijzing naar de kruisiging zelf. De eerste regel geeft het begin ervan aan, de eerste hamerslag, en refereert door middel van *Doodzwijgen* op psychologisch niveau aan de negatie of verdringing van de anima en zodoende op religieus niveau aan de zondeval, die daar in de *Ballade* het symbool van is. Het passief deelwoord *vernield* ligt in dezelfde sfeer. Het maakt een gewelddadige indruk en duidt daarom op het zondige karakter van de kruisiging, die als moord een wel zeer zware zonde was. Maar *vernield* heeft tegelijk een positieve strekking, want door de kruisiging werd de zonde (het *Doodzwijgen*) vernietigd. Vandaar dat de *hamerslagen* 'geheeld' werden, waarvoor Christus echter door de *stille* van de *Dood* moest gaan. Wat bovenstaande allusie op de kruisiging derhalve uitdrukt, is het paradoxale feit dat Christus op aarde kwam om de zonde weg te nemen, wat hij evenwel alleen kon doen door zich aan de bij uitstek zondige kruisigingsdaad te onderwerpen, waarvan de zondigheid echter juist daardoor verdween, zoals alle zonden. De kruisiging was kort gezegd een noodzakelijke zonde ter eliminatie van de zonde.

In de *Ballade* nu symboliseert, zoals we hebben gezien, de zondeval de verdringing van met name het erotische aspect van de anima en wordt de seksualiteit door gevoelens van schuld gecorrumpeerd. Het gewelddadige *vernield* (II,13) heeft daarom ook op de in III dreigende psychose en rationalisatie daarvan betrekking, wat in samenhang met mijn interpretatie van de *fittings* (III,3) en die van bovengenoemde reminiscentie aan de kruisiging echter eveneens betekent, dat de psychose onvermijdelijk *moest* doorbeken, aangezien de fitter enkel daardoor het middel kon vinden om van zijn erotisch zondebesef en daarmee van zijn dissociatie te worden bevrijd. Deze zal worden 'geheeld' (II,14) door het in zijn psychose nog sterker dan in I doorgedrongen besef dat hij zijn seksualiteit niet mag onderdrukken, maar er zich aan moet overgeven. Hij dient haar volkomen te doorleven, wat weliswaar in eerste instantie een stervensproces zal zijn, maar daarna individuatie brengt. Het dood-wedergeboortemotief in de *Ballade* is zodoende verweven met dat van de erotiek in die zin, dat de fitter de cohabitatie pas als een numinosum, als uitdrukking van het 'zelf', kan ervaren nadat hij haar in zijn 'imitatio Christi' als een catharsis heeft ondergaan.

Dit brengt me terug bij het woord *overspel* in *en kan van overspel geen sprake wezen* (III,15), dat ik hiervoor uitsluitend als 'echtbreuk' van de huiseigenares tegenover haar echtgenoot, *Jansen* (I,7), heb opgevat. Het woord wordt in die betekenis gebruikt door een

journalist, dat wil zeggen: eigenlijk door de fitter, die zich in de leef- en denkwereld van die journalist, een representant van het gasbedrijf, verplaatst en de gebeurtenissen vanuit zijn optiek beschrijft, narratologisch uitgedrukt: vanuit hem 'focaliseert'.³⁸ Anderzijds heeft *overspel* ook de betekenis van een erotisch *overspel* / *van dood en leven* (*Overspel* 2-3, *VG* p.179, uit *Dead end*) (cf. Ruitenbergh-de Wit 1968, p.119 en Pikaart p.51-52) en in dat geval focaliseert de fitter niet vanuit de journalist, maar vanuit zichzelf. Het woord fungeert dan evenals de verborgen betekenis van *de fittings* (III,3), het bijwoord *Eindelijk* (IV,1) en de andere door mij aangewezen literaire synchroniciteiten als een richtingaanwijzer voor de thematiek van de *Ballade*, roept de 'hieros gamos' in gedachten en is als zodanig het resultaat van het door de fitter nieuw verworven inzicht omtrent de erotiek. Hiermee krijgt *overspel* dus twee duidelijk tegengestelde betekenissen en ontstaat er bovendien, parallel daarmee, een tegenstelling tussen de brievenfitter van III zoals de journalist hem ziet en deze scribent zoals de fitter zich hem voorstelt. Die projecteert in de brievenfitter zijn tot nu toe onvervuld gebleven 'overspelig' verlangen naar de 'hieros gamos' met de 'gij', terwijl de journalist hem als *Jansen* ofwel de wettige echtgenoot van de huiseigenares beschouwt en meent dat zij haar man niet ontrouw is geweest (deelinterpretatie 14). Ik gebruik voor deze en andere gelijktijdig aanwezige, maar van elkaar verschillende focalisaties van het gasbedrijf en de fitter in het vervolg de term 'contrasterende focalisatie'.

4.3.2 V – VII

In dit macroterzet worden gebeurtenissen aan de orde gesteld die zich tussen het avontuur bij de huiseigenares en dat in het flatgebouw voordoen.

V luidt:

Maar als ik thuisgekomen, goed en wel
te eten zit, rinkelt de telefoon.
Ik pak de horen op en doodgewoon
klinkt aan de andere kant een nieuw bevel.

De directeur. Zijn stem is hard en schel,
met een verborgen, weke ondertoon.
'Ga morgen naar dezelfde straat, mijn zoon.
Je weet hoeveel belang ik in je stel.'

Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen.
Het beste was, ik bleef hier niet alleen,
maar nam vanavond vast in ogenschouw
het uit de grond gerezen flatgebouw
daartegenover. Bij de nummerborden
zal het me dan vanzelf duidelijk worden.

Geheel in overeenstemming met zijn opdracht gaat de fitter aan het slot van IV in stilte (IV,12-13) en *een dikke mist* (IV,13) naar huis. Hij daalt dieper af in het onbewuste, waarin hij zich aanvankelijk gedesoriënteerd voelt, omdat de vertrouwde wereld van het bewuste verdwenen is. De buitenwereld, de straat, die in I nog zichtbaar was, is nu letterlijk in nevelen gehuld (zie p.173, noot 21). Bovendien lijkt ook *Het straatrumoer* [] *verder af* (IV,12-13), wat erop duidt dat de individuatie-ervaring van X:

[] Fietsen bellen. Auto's snel-
len langs mij heen [] (X,13-14)

vooralsnog niet binnen zijn bereik ligt (cf. Kusters 1974, p.38). Maar, zo begint V, wanneer de fitter eenmaal thuisgekomen (V,1) is herstelt een telefoontje van de directeur, dat van de andere kant (V,4) komt, het voor individuatie noodzakelijk contact met het bewuste. De directeur spoort hem ertoe aan zich nogmaals naar dezelfde straat (V,7) te begeven, maar nu naar het flatgebouw³⁹ om daar zijn queeste te voltooien⁴⁰, waarbij mijn zoon (V,7) een christelijke betekenis heeft. Deze aanspreekvorm herinnert aan de menswording van God in Christus en maakt zodoende van de directeur een god-directeur van het gasbedrijf die zijn Christus-zoon de fitter in de wereld zendt om de mensheid van de zonde te verlossen (zie Johannes 3,16) (cf. Lodder p.34). In de Ballade is dit zijn eigen psychische vernieuwing tot een nieuwe directeur, de geïndividueerde fitter-directeur, een proces dat zich nu sterker begint af te tekenen, aangezien de directeur en de fitter als twee afzonderlijke personages worden voorgesteld. Was er in I-IV nog vermenging van de 'ik in 't zwart' en de fitter, vanaf V gaat de eerste werkelijk als fitter denken en neemt hij afstand van zijn vorige identiteit door haar te verzelfstandigen. De eliminatie van de schaduw begint hiermee een feit te worden (deelinterpretatie 13).⁴¹

Opmerkelijk is de stem van de directeur. Aan de ene kant is ze *hard en schel* (V,5), maar aan de andere kant bevat ze een *verborgen, weke ondertoon* (V,6). De tweede karakteristiek heeft iets vrouwelijks (Meeuwesse p.40), de eerste echter ook, en wel omdat het adjectief 'schel' over het algemeen niet voor de mannenstem wordt gebruikt. De directeur is dus evenals de appelkoopman en het spiegelbeeld of de geïndividueerde fitter androgyn en omdat *hard en schel* bovendien een onaangename connotatie heeft, zien we de fitter hier wederom met de verschrikkelijke moeder in aanraking komen. Maar ditmaal is deze confrontatie minder angstaanjagend dan in II en aan het begin van III, want in *met een verborgen, weke ondertoon* is de liefhebbende moeder herkenbaar, die, hoewel op dit moment nog door het stemge-luid van de verschrikkelijke overstemd, onmiskenbaar het verlangen uit om tot ontplooiing te worden gebracht. De *verborgen, weke ondertoon* in de stem van de directeur is voor de fitter daarom een steuntje in de rug bij de uitvoering van zijn opdracht, dat hij trouwens ook wel nodig heeft, aangezien *doodgewoon* (V,3) eraan herinnert dat hij moet sterven. Anderzijds kondigt de mededeling dat hij *te eten zit* (V,2) middels de tautologie *goed en wel* (V,1) weer op subtiel wijze aan, dat het uiteindelijke resultaat van zijn dood de 'hieros gamos' en individuatie zal zijn. Het bijwoord *tweemaal* in het spreekwoord *Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen* (V,9) doet dat eveneens (cf. p.123).

De fitter gebruikt dit spreekwoord omdat hij *niet alleen* (V,10) wil blijven. Kennelijk leeft in hem de wens om reeds nu in de flat in contact te komen met de 'gij' en het 'zelf' te ervaren. Vanwege het sterk archetypische karakter hiervan zou ik in *ogenschouw* (V,11) op dezelfde manier willen interpreteren als de regels *Het werd intussen middag zie ik wel* (X,10) en *Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen* (XI,2) (zie p.121). Het duidt op een vorm van visionaire ervaring en om die reden nu lijkt het mij niet erg waarschijnlijk, dat de fitter werkelijk de deur uitgaat om het terrein alvast te gaan verkennen. Integendeel, hij blijft thuis en gaat slapen om *Die nacht* (VI,1) het flatgebouw in een droom in zich op te nemen (cf. Otterloo en vooral Lodder p.24). Deze lezing wordt ondersteund door *uit de grond gerezen* (V,12), aangezien deze sterk beeldende bijvoeglijke bepaling suggereert, dat de fitter op het moment dat hij besluit om de flat in *ogenschouw* te nemen dit gebouw letterlijk voor zijn geestesoog ziet oprijzen, waarbij de erotische, in casu fallische implicatie van het beeld de verwevenheid van numinositeit en erotiek in de Ballade releveert. Wat de fitter droomt wordt beschreven in VI, terwijl VII een vervolg ervan tot onderwerp heeft, het ontwaken uit een ochtenddroom beschrijft, zoals kan worden opgemaakt uit *Bij 't kriecken van de dageraad op pad, / de slaap nog in de ogen* (VII,1-2). Met deze interpretatie wordt het aanvankelijk moeilijk te begrijpen verschijnsel dat de fitter in VII niet onmiddellijk naar het flatgebouw gaat, maar rondloopt in *gemeentewijken, / waar voor een fitter niets valt te bereiken* (VII,10-11) verklaarbaar.⁴²

Aldus vormen VI en VII evenals de fitteridentificatie, het krantebericht, de briefregel "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13) en het visioen van de fitter in X een droomintensivering. Deze bereikt in VI zelfs dezelfde diepe gelaagdheid als de briefregel, aangezien de fitter de conciërge ziet slapen, waarmee opnieuw een droom wordt geïmpliceerd. Ik zet de verschillende lagen weer even onder elkaar:

I - XIV : droom

II - XI : fitteridentificatie binnen de droom

VI - VII: dromen van de fitter binnen de fitteridentificatie

VI : droom van de conciërge binnen de droom van de fitter

en herhaal, dat de droomintensiveringen van de *Ballade*, vooral de sterkere, de thematiek van de cyclus op pregnante wijze aan de orde stellen (zie p.59). Voor wat betreft de briefregel en het visioen in X bleek dit reeds, voor VI en VII dient het nog te worden toegelicht.

VI luidt:

Die nacht kwam ik alleen nog maar te weten,
dat de conciërge sliep. Hij was vermoeid
en had de cijfers in zijn hoofd vergeten.
Het lag gekanteld op een arm. Geboeid

keek ik van buiten door het raam. Er woei
een zachte wind. Het ritselde een beetje
over de grond en vlakbij, plichtvergeten,
een levend mens, en die mij uit de knoei

zou hebben kunnen helpen, als het niet
zo eenzaam was geworden en te duister
dan dat ik hem mocht wekken met gefluister.
Hij zou het hoofd verliezen. Dat kon niet.
Dat kostte ook de directeur zijn kop.
Niemand hoorde me heengaan. Keek hij op ?

Omdat de fitter aan het slot van IV verder begon door te dringen in het onbewuste, VI zich op een sterk geïntensiveerd droomniveau afspeelt en het in dit sonnet middernacht is, het meest *duister* (VI,10) (zie p.116), moet worden geconcludeerd dat hij zich hier in de diepste laag van het collectief onbewuste bevindt, de oerbron van zijn psyche. Dieper is niet mogelijk, want na dit moment begint de dag weer te naderen en zal hij gaan opklimmen naar het licht van het bewuste.

Dit doet vermoeden dat VI gebeurtenissen aan de orde stelt die op de meest principiële wijze te maken hebben met de Christusrol die de fitter in IV op zich nam. *Er woei / een zachte wind* (VI,5-6) en *Het ritselde een beetje / over de grond* (VI,6-7) wijzen ook in deze richting, omdat ze beide alluderen op de zondeval en respectievelijk herinneren aan de aanwezigheid van Gods stem in *den wind des daags* (*Genesis* 3,8) na het eten van de appel door Adam en Eva en aan de slang in het paradijs (id. vs. 1-7). Centraal hierbij staat niet in de eerste plaats de fitter, maar de conciërge, over wie gezegd wordt dat hij, *vermoeid* (VI,2) zijnde, *de cijfers in zijn hoofd vergeten* (VI,3) heeft. Natuurlijk kent hij ze nog wel, want ze hebben betrekking op *de nummerborden* (V,13), in casu de nummers van de diverse kamers en kantoren van het flat- ofwel "U.N.O.-gebouw" (Meeuwesse p.33), dat hij uit hoofde van zijn functie moet bewaken. De fitter veronderstelde dat hem bij deze nummers *vanzelf duidelijk* (V,14) zou worden waar hij de 'gij' kon vinden en koesterde, naar mag worden aangenomen, de hoop dat de conciërge hem toegang tot het gebouw zou verschaffen. Er is voor hem dus duidelijk een verband tussen de individuatie en de nummerborden, waardoor deze een diepere, symbolische betekenis krijgen. Ze behelzen een vorm van 'getalsmystiek', die men bij

Achterberg trouwens wel vaker tegenkomt, bijvoorbeeld in de eerste strofe van het eschatologische gedicht *Herscheping* (VG p.30, uit *Afvaart*).

De wereld is vergaan,
haar naam spelde een nieuw getal,
het licht viel van de sterren af:
verdwaald.⁴³

In de *Ballade* kwamen we deze getalsmystiek al tegen in de correspondentie tussen het getal honderd (XI,2) en het regelnummer X,10 van *Het werd intussen middag zie ik wel* (zie p.121), ze ligt ook, naar ik in paragraaf 4.4 denk te kunnen demonstreren, ten grondslag aan de romeinse nummering van de 14 sonnetten en het feit nu dat de conciërge haar bij de uitoefening van zijn ambt nodig heeft en wanneer hij wakker wordt beheerst, maakt hem tot een belangrijk symbool van het 'zelf', dat wil zeggen: hij wordt dat op het moment dat hij ontwaakt.

Niettemin zou het onjuist zijn om in hem in de eerste plaats een Christusgestalte te zien. Hij verwijst vooral naar Petrus (Fens p.31), die in de hof van Gethsemane ook *vermoed* (VI,2) en *plichtvergeten* (VI,7) in slaap viel (*Mattheüs* 26, 36-46) en Christus verloochende (Id. vs. 69-75). Petrus is echter ook de hemelpoortier - eveneens een conciërge - en bovendien Christus' stadhouder op aarde, zodat in hem de 'hieros gamos' van hemel en aarde gestalte aanneemt (cf. id. 16,19 en p.67, noot 26); een 'coniunctio oppositorum' die bij de vereniging der ruimtelijke tegenstellingen in de *Ballade* past en wordt gesymboliseerd door de positie van de conciërge aan de voet van de "moderne torenhoge 'building'" die het flatgebouw volgens Meeuwse (1970, p.21) is. Ik kan hem op grond van deze Petrusreminiscenties dan ook wat preciezer dan zoëven karakteriseren, namelijk als het duidelijkste voorbeeld van een feilbaar mens, die enerzijds nog niet geïndividueerd is, nog 'slaapt', maar daar anderzijds de mogelijkheid toe heeft wanneer hij Christus navolgt in de dood. De slapende conciërge is als Petrus-gestalte bij uitstek de mens die zich met Christus moet laten kruisigen om zo een volledig, *levend mens* (VI,8) te worden. Petrus, die ook daadwerkelijk gekruisigd werd, was tenslotte eveneens de eerste navolger van Christus (Timmers 1974, p.292).

In deze hoedanigheid is de conciërge een projectie van de fitter zelf, die dit alles immers in een droom waarneemt en zichzelf in feite in een andere gedaante en dito situatie ziet slapen.⁴⁴ Ruimtelijk gesproken betekent dit, dat zoals aan het begin van de *Ballade* het *raam* (I,6) een blik op het onbewuste biedt, waarin het 'zelf' zich openbaart, dit eveneens, als herhaling op een dieper droomniveau, met *Geboeid // keek ik van buiten door het raam* (VI,4-5) het geval is, waarbij *Geboeid* op een sterke verbondenheid van de fitter met de conciërge wijst, in wie hij daarom de meest zuivere belichaming van zijn opdracht herkent. Kortom: de transformatie van de 'ik in 't zwart' in de fitter is in diepste wezen een transformatie in een Petrus of conciërge, omdat het pas dan mogelijk is Christus na te volgen in de dood.

Dit komt met name tot uiting in

[] als het niet
zo eenzaam was geworden en te duister
dan dat ik hem mocht wekken met gefluister (VI,9-11)

dat het moment aangeeft waarop het diepste punt van het collectief onbewuste werd bereikt. Wat de fitter ermee wil zeggen, is hoe hij de tekenen waarnaam die hem duidelijk maakten dat de tijd voor individualiteit nog niet gekomen was en hij vooralsnog ondanks zijn wens van het tegendeel *alleen* (V,10) zou moeten blijven, alleen door de *stilte* van de *Dood* (II,14) moest gaan. Ik ben het daarom eens met Meeuwse, volgens wie de fitter in de Gethsemanesituatie van VI "een moment [] van uiterste eenzaamheid [doormaakt], dat aan de verlatenheid van Jezus [] herinnert" (zie p.23), een moment trouwens dat al in II werd voorbereid door *terwijl ik bezig ben, gebukt, geknielt* (II,10). Waar Christus beseft dat niet zijn wil, maar die van

zijn vader diende te geschieden (*Mattheüs* 26,39), daar realiseerde de fitter zich dat hij de conciërge nog niet mocht *wekken met gefluister* om hem *uit de knoei* (VI,8) te helpen. Zou hij het wel hebben gedaan, dan had deze *het hoofd* (VI,12) verloren en de directeur *zijn kop* (VI,13), dan zou er anders gezegd (deze mededeling letterlijk genomen) een ongewenste, voortijdige dood hebben plaatsgevonden, waardoor de mogelijkheid tot individuatie voor altijd zou zijn vernietigd, zoals ook gebeurd zou zijn door *de dood door gasverstikking* (III,8). De fitter moest de conciërge dus niet op een geforceerde, maar op een natuurlijke wijze laten ontwaken, juist om hem als *levend mens* (VI,8) volledig in zichzelf tot ontwikkeling te laten komen. De slotregel van VI: *Niemand hoorde me heengaan. Keek hij op ?* ligt in het verlengde hiervan. Ondanks de stilte die de fitter bij zijn vertrek betrachtte, was er toch een moment van angst dat hij de conciërge wakker had gemaakt, die al door een *gefluister* te wekken was.

Ik heb bovenstaande alinea in het imperfectum geschreven, omdat ook VI in die tempus staat. In dit sonnet is er geen herbeleving van de droom mogelijk en markeert de o.v.t. samen met "het grote afstand scheppende 'Die nacht'" (VI,1) (Fens p.23) een duidelijke distantie tussen de verteldaad van de 'ik in 't zwart' in zijn waakbestaan en wat hij dromend als fitter meemaakte. Maar, nu dit zo is, lijkt het me heel goed mogelijk om *Die nacht* niet alleen op de droom van VI te betrekken, maar ook, en zelfs in de eerste plaats, op de totale droom van de 'ik in 't zwart', op de hele *Ballade* dus, wat op zijn beurt weer met zich meebrengt dat VI inderdaad "het achteraf meest memorabele moment van zijn hele onderneming" is, zoals Meeuwesse zegt (zie p.23). De vertellende 'ik in 't zwart' kan VI niet herbeleven, omdat hij door middel van het imperfectum en *Die nacht* wil benadrukken dat wat hij via de personages van belevende 'ik in 't zwart', fitter en conciërge⁴⁵ heeft meegemaakt en ook de strekking van de geïmpliceerde droom van de laatste moet zijn, de kwintessens van zijn waakbestaan en verdere levensloop is. Ook daarin is hij nog niet meer dan een *plichtvergeten* (VI,7), slapende conciërge, een Petrus, die *de cijfers in zijn hoofd* (VI,3) niet meer weet. De droom heeft hem doen inzien, dat zijn hele leven een doodsslaap en een kruisgang is die pas *In 't eind* (XIV,1) zal zijn voltooid.

Hiermee is belangrijke informatie over de vertellende 'ik in 't zwart' gewonnen. Aangenomen namelijk dat deze verwijzing naar zijn leven er niet zou zijn geweest, dan hadden we over de relatie van zijn droom met de werkelijkheid niet zoveel kunnen zeggen. In dat geval hadden we enkel kunnen concluderen dat hij *in* de droom, als *belevende* 'ik in 't zwart' en fitter, een dood-wedergeboorteproses doormaakt dat geenszins op zijn werkelijke dood betrekking hoeft te hebben, maar kennelijk de een of andere louterende, fundamentele verandering in zijn leven symboliseert. Tevens hadden we (zoals hiervoor ook werd gedaan) op grond van de religieuze en erotische thematiek van de *Ballade* kunnen interpreteren, dat deze verandering de herbronning of spiritualisering van een wegens christelijk-morele scrupules niet voldoende doorleefde seksualiteit behelst. Maar absoluut zeker zou dat niet zijn geweest, omdat ons over het leven van de 'ik in 't zwart' niets concreets bekend is (zie p.100) en men geen christen hoeft te zijn om toch christelijk-archetypische dromen te hebben.⁴⁶ Nu de *Ballade* echter niet alleen zijn droom, maar ook het feitelijke leven en sterven van de 'ik in 't zwart' tot onderwerp blijkt te hebben, kunnen we wél met zekerheid vaststellen dat hij een christen is. Hij gelooft in de wederopstanding en zijn droom heeft hem geleerd de erotiek vanuit die eschatologie te herwaarderden. Ze moet worden losgekoppeld van de zondeval en een 'unio mystica' voor hem worden in die zin, dat ze idealiter een voorafbeelding wordt van Christus' 'hieros gamos' met zijn bruid, het nieuwe Jeruzalem, na de parousi, waaraan hij als christen deel zal hebben.⁴⁷ In het licht van de analytische psychologie bezien is dit geloof natuurlijk een belangrijke uiting van zijn verlangen naar en ontwikkeling tot individuatie, waarbij de vraag of de wederopstanding wel of niet daadwerkelijk zal plaatsvinden van minder belang is (zie p.86) (deelinterpretatie 2).

De wederopstanding van de 'ik in 't zwart' wordt in VI overigens al aangekondigd, in weerwil van het feit dat dit sonnet in de eerste plaats zijn menselijk tekort verbeeldt.

De omstandigheid dat het *te duister* (VI,10) en 12 uur 's nachts is betekent immers tegelijk, dat het licht opnieuw 'geboren' wordt en weer begint te naderen. De ruimtelijke positie van de conciërge vormt hiermee een parallel, want - men stelle zich de situatie voor - de fitter had hem nooit kunnen zien wanneer zijn loge niet verlicht zou zijn geweest. Er is dus een diep donker met één lichtpuntje en daarmee ook een tweede anticipatie op de wedergeboorte.

VII werkt dit verder uit.

Bij 't kriecken van de dageraad op pad,
de slaap nog in de ogen, schijnen mij
het eerste uur de straten vogelvrij,
al heeft het einddoel ergens post gevat.

Een ongekend veilig gevoel is dat.
Iemand van de directie fietst voorbij.
Ik groet, doch hij kijkt nauwelijks opzij.
Zeker weer ruzie met zijn vrouw gehad.

Misschien vindt hij het enigszins verdacht,
dat hij me aantreft in gemeentewijken,
waar voor een fitter niets valt te bereiken.
Er woont een jong en roekeloos geslacht
bij ander licht. Ik ben gesignaleerd.
Daarom mijn schreden naar de stad gekeerd.

In dit sonnet verbeeldt *Bij 't kriecken van de dageraad* (VII,1) op suggestieve, want pleonastische wijze de zonsopgang (zie p.116). Na de nacht van VI zet het ochtendgloren de wereld in een transcendent, *ander licht* (VII,13), waarvoor *schijnen* (VII,2), dat verwant is aan *verschijnen* in *blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen* (I,3), mede een aanwijzing vormt. De 'gij' manifesteert zich hier in, of beter als de totale werkelijkheid, in *straten* (VII,3) en *gemeentewijken* (VII,10) die zich blijken *Daarom mijn schreden naar de stad gekeerd* (VII,14) niet in het centrum, maar aan de rand van de stad bevinden (Kusters 1974, p.37, voetnoot 6) en die bovendien, suggereren de meervouden, groot in aantal zijn. Na VI wordt de ruimte nu dus uitgebreid, wat gezien de opdracht van de fitter, het doen ontstaan van gaten, impliceert dat hij zich van het gasbedrijf heeft losgemaakt. Het adjectief *vogelvrij* (VII,3) sluit hierbij aan, ten eerste omdat het, als uitdrukking gelezen, 'buiten bescherming van de wet gesteld' (VD) betekent en ten tweede omdat het, symbolisch opgevat, zowel een erotische connotatie heeft (Freud 1987, p.467) als, in samenhang daarmee, "op de behoefte van de mens [duidt] om zich te bevrijden uit iedere levenssituatie, die te onrijp, te onvolkomen of te star is, [] ieder levenspatroon [] dat hem op zijn weg naar een hogere of rijpere fase in zijn ontwikkeling te grote beperkingen oplegt" (Henderson 1974, p.149). De fitter heeft zich aan de invloed van het gasbedrijf weten te onttrekken en is daardoor in illegaal gebied beland, wat hem echter een *ongekend veilig gevoel* (VII,5) geeft, aangezien de 'gij' zich juist daar onbelemmerd ophoudt en hij er zelf ook 'zo vrij als een vogel' is.

VII beschrijft zodoende het ontwaken uit de doodsslaap van het leven in het paradijs ofwel de manier waarop de tot individuatie gekomen mens aan een metafysisch doorstraalde realiteit participeert.⁴⁸ Interessant in dit verband is *Er woont een jong en roekeloos geslacht / bij ander licht* (VII,12-13), waarin *jong en roekeloos* reminiscenties oproept aan 'het jongst gericht' of 'laatste oordeel' (*Openbaring* 20,11-15). Deze goddelijke rechtspleging heeft tot doel een scheiding aan te brengen tussen de 'levenden' en de 'doden', waarna de eerste categorie de nieuwe hemel en de nieuwe aarde mag bewonen en de tweede in de *poel des vuurs* (id. vs. 14) wordt geworpen. *Er woont een jong en roekeloos geslacht / bij ander licht* bevat daarom de contrasterende focalisatie die ik aan het slot van paragraaf 4.3.1 ter sprake bracht: de fitter geeft allereerst de gedachtenwereld weer van het directielid dat hij tegenkomt, maar vermengt die onderhands met zijn persoonlijke interpretatie. Voor het directielid (en met hem

voor de directeur en de flatbewoners) is het geslacht *jong en roekeloos*, omdat het niet leeft volgens de binnen het gasbedrijf vigerende normen inzake religie en erotiek. Het wordt door een zondig *ander licht* geleid, leeft bij wijze van spreken niet 'bij gaslicht', zodat het in zijn ogen bij het laatste oordeel aan de debetzijde komt te staan. Voor de fitter daarentegen gaat het om een 'nieuwgeboren' geslacht, dat gezien de dubbele betekenis van *de fittings* (III,3) (zie p.131) wordt 'verlicht' door een 'elektriserend', 'bezielend' (VD) dageraadslicht. Het is verlost van de zonde, bevrijd van een knellende seksuele moraal en houdt er op het vlak van de erotiek gezondere denkbeelden op na. De kwalificatie *jong en roekeloos* heeft daarom in zijn visie een bij uitstek positieve connotatie, waarbij *jong* in sterke mate op de wedergeboorte alludeert. Waar het concreter geïnterpreteerd op neer komt is, dat zij die traditioneel 'verdoemd' heten te zijn in feite worden 'uitverkoren', waarmee het tegenovergestelde impliciet gegeven is. Ik bestempel dit in het vervolg als het motief van de 'heilsenantiodromie' (cf. p.106, noot 29), dat overigens duidelijk te maken heeft met Christus' woorden *want een ieder, die zichzelf verhoogt, zal vernederd worden, en die zichzelf vernederd, zal verhoogd worden* (Lucas 18,14) (deelinterpretatie 10).⁴⁹

Deze dubbelzinnigheid bepaalt heel VII en geldt vooral ook voor

Misschien vindt hij het enigszins verdacht,
dat hij me aantreft in gemeentewijken,
waar voor een fitter niets valt te bereiken. (VII,9-11)

Hierin zijn de gemeentewijken in de visie van het directielid taboe, omdat ze niet stroken met een ordentelijk gasfittersbestaan, terwijl ze voor de fitter zelf vanwege zijn nieuwe opvatting van het vak in zekere zin irrelevant zijn. Want als fitter die het gas moet laten verdwijnen is er voor hem *niets* [] *te bereiken*, omdat die procedure in het paradijs, volmaakt als het is, niet nodig is. Niettemin loopt hij er, ondanks het *ongekend veilig gevoel* (VII,5) dat bezit van hem neemt, nog maar als een toeschouwer in rond. De nieuwe wereld is voor hem niet echt toegankelijk, waarop *al heeft het einddoel ergens post gevat* (VII,4) in zijn functie van 'bijwoordelijke bijzin van toegeving' attendeert. Deze regel verwijst middels *post gevat* naar de brief van III en dus naar de 'gij', die de fitter weliswaar overal in de gemeentewijken bespeurt, maar die hij gegeven *ergens* niet in levenden lijve tegenkomt. Het *einddoel*, zijn hereniging met haar, heeft nog niet plaatsgevonden, hij moet haar nog zien op te sporen, zodat hij eigenlijk geen deel heeft aan het leven van het *jong en roekeloos geslacht* (VII,12). Wat dit betreft heeft het werkwoord *schijnen* (VII,2) dan ook niet alleen de hiervoor vermelde transcendente implicatie, maar betekent het tevens dat de fitter zich enkel 'schijnbaar' van het gasbedrijf heeft weten los te maken en het paradijs van VII daarom niet reëel voor hem is. Omdat hij nog niet gestorven is, is het slechts een onvolwaardige voorafbeelding van het visioen in X en daarmee ook van XIV, aangezien X weer een voorafbeelding van dat sonnet is.

Er schuilt dus een addertje onder het gras en het is het directielid dat hierop de aandacht vestigt, wat hem tot een bijzonder paradoxale figuur maakt. Het feit namelijk dat hij zich per fiets voortbeweegt preludeert vanwege *Fietsen bellen* (X,13) op het visioen van X, waardoor hij op zijn plaats lijkt in de eschatologische wereld van VII, maar tegelijk is in hem gezien de veronderstelling *Zeker weer ruzie met zijn vrouw gehad* (VII,8) de dissociatie herkenbaar. Hij vertegenwoordigt derhalve op een wat andere manier dan de directeur van V, wiens representant hij is, zowel het goede als het kwade. Ook hij heeft de anima verdrongen, terwijl hij eveneens wil individueren, wat hij evenwel niet zelf kan doen. Dat kan worden opgemaakt uit *nauwelijks opzij in Ik groet, doch hij kijkt nauwelijks opzij* (VII,7), een regel die natuurlijk aangeeft dat het directielid de groet van de fitter niet beantwoordt, maar mijns inziens ook aan *wanneer ik langs kom en naar binnen kijk* (I,4) kan worden gerelateerd, in casu aan mijn interpretatie dat de 'ik in 't zwart' om de 'gij' in de huizen te kunnen zien een beginnende cirkelbeweging met zijn hoofd moet maken (zie p.120). Mogelijk zijn er lezers van mijn studie die zich hebben afgevraagd wat het nut van die observatie was, een vraag die ik nu hoop te beantwoorden. Het opzij kijken van de 'ik in 't zwart' symboliseert de flexibiliteit die hem in

staat stelt de 'cirkelgang' door het onbewuste te gaan, waarvan hij in VI als conciërge met een *gekanteld* (VI,4) hoofd opnieuw blijk geeft, wat ook noodzakelijk is om van zijn dissociatie te worden genezen, maar waartoe het directieelid blijkbaar niet bij machte is. Die moet het overlaten aan de fitter, die hij dan ook na diens één uur durende verblijf in de gemeentewijken (zie p.116) doet ontwaken in de realiteit, dat wil zeggen in de 'realiteit' van de fitter-identificatie.

[] Ik ben gesignaleerd.

Daarom mijn schreden naar de stad gekeerd (VII,13-14)

aldus de fitter, die hiermee opnieuw een cirkelbeweging maakt. Deze markeert de wending van het eerste macroterzet naar het tweede macrokwatrijn van de *Ballade* en indiceert op die manier, dat hij naar het flatgebouw gaat om te sterven en te worden wedergeboren. Dit wordt ook getalssymbolisch uitgedrukt, want met de overgang van *Daarom mijn schreden naar de stad gekeerd* naar *Nu nader ik de laatste mogelijkheid* (VIII,1) gaat de *Ballade* van haar 99ste regel naar haar 100ste. Daarenboven vindt deze overgang halverwege de cyclus plaats, waarmee de wending voor de derde keer wordt aangegeven (deelinterpretatie 17).

4.3.3 VIII - XI

In dit macrokwatrijn vindt de queeste van de fitter haar voltooiing en wordt de fitteridentificatie beëindigd.

VIII luidt:

Nu nader ik de laatste mogelijkheid.
Witte drukknoppen, fel in het gelid,
tarten als tanden in een vals gebit.
Mijn vingers voeren een verbeterd strijd.

Terwijl ik sta en op mijn nagels bijt,
springt onverwacht de deur los. Een daghit
zet de asemmer buiten. Zonder dit
had ik nimmer besloten, maar de tijd

is kort. Ik vraag gejaagd waar het gat zit.
Zij wijst naar boven met een vage spot,
dat kan betekenen: je bent getikt.
Wat ik wel weet; zodat ik tot God bid.
De lift beweegt zich opwaarts naar het slot
van wat hem nog geen fitter heeft geflikt.

In dit sonnet is er duidelijk sprake van doodssymboliek en agonie, waarbij *Nu nader ik de laatste mogelijkheid* (VIII,1) een verwijzing vormt naar het sterven als ultieme voorwaarde om tot hereniging met de 'gij' en individuatie te komen. Dit wordt, vanuit de christelijke laag van de *Ballade* gezien, opnieuw met de kruisiging geassocieerd, omdat *Witte drukknoppen, fel in het gelid* (VIII,2) doet denken aan 'in het gelid' staande soldaten.⁵⁰ Vanuit de erotische laag bekeken zijn *Witte drukknoppen* [] *tarten als tanden in een vals gebit* (VIII,2-3) en, synchronistisch daarmee verbonden, *verbeterd en op mijn nagels bijt* in respectievelijk *Mijn vingers voeren een verbeterd strijd* (VIII,4) en *Terwijl ik sta en op mijn nagels bijt* (VIII,5) de duidelijkste doodssymbolen. Deze regels roepen een 'vagina dentata' in gedachten, ofwel een "toothed vagina," the classic symbol of men's fear of sex, expressing the unconscious belief that a woman may eat or castrate her partner during intercourse" (Walker 1983, p.1034).

Ze roepen met andere woorden de verschrikkelijke moeder in gedachten, aan wie de fitter zich nu moet overgeven en die hij moet bestrijden om haar in de liefhebbende moeder te veranderen.⁹¹ Dit gecombineerd met het religieuze aspect van het begin van VIII betekent, dat hij nu op het punt staat uitvoering te geven aan wat in

Doodswijgen, door een hamerslag vernield.

Doodstilte, die de hamerslagen heelt (II,13-14)

wordt verwoord: de overgave aan de liefdesdaad is een vorm van sterven, een catharsis, opdat de liefde als een numinosum en uiting van het 'zelf', het godsbeeld in de mens, kan worden ervaren.

De daghit is hierbij van vitaal belang. Haar ten opzichte van de *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2) (ook ruimtelijk) nederige positie als werkster en de *asemmer* (VIII,7) die daaraan annex is symboliseren, zoals haar mannenkleding in XIV, de verdringing van het erotische aspect van de anima, waarbij de manifeste betekenis van

Zij wijst naar boven met een vage spot,

dat kan betekenen: je bent getikt (VIII,10-11)

zich aansluit. De daghit lijkt haar geringe maatschappelijke status vanzelfsprekend te vinden en bijgevolg weinig heil in de onderneming van haar 'klassegenoot' de fitter te zien. Dit is evenwel slechts één kant van de medaille, want literair-synchronistisch gelezen krijgen deze regels een tegenovergestelde, positieve functie. In *spot* speelt namelijk de betekenis van 'spotlight' mee (cf. Ruitenberg-de Wit p.102), waardoor de hand of vinger waarmee de daghit naar boven wijst evenals het *verklarend handgebaar* (IV,6) van de fitter in IV in een aura van goddelijk licht wordt geplaatst (zie p.132), dat weliswaar nog 'vaag' is, maar juist daarom preludeert op de individuatie-ervaring van X, zoals ook *je bent getikt* doet (zie p.123). Dit maakt de daghit vergelijkbaar met de directeur en het directielid. Ook zij is een paradoxaal personage, dat zowel de verdringing van de anima als de wens om daaraan een eind te maken gestalte geeft. Vandaar dat zij het is die *onverwacht de deur* (VIII,6) voor de fitter opent en de *asemmer buiten* [zet]. Deze handeling symboliseert de impuls zonder welke hij *nimmer besloten* [had] (VIII,8) de flat binnen te gaan en zich per lift *opwaarts naar het slot* (VIII,13) te 'bewegen', met andere woorden: aan de laatste fase van zijn queeste te beginnen en, alvorens te worden wedergeboren, de zoëven vermelde catharsis te ondergaan. De allusie op het spreekwoord 'ziet de nieuwe dag komt aan, de as wordt weggedaan', die Elshout signaleert (Elshout 1983, p.25), vestigt hier extra de aandacht op en laat opnieuw zien dat de *Ballade* een zonnemythe is.⁹²

De doodscatharsis wordt in IX beschreven.

Hoe hoger of ik stijg hoe groter wordt

de ruimte tussen u en mij. Het leven

voelt zich door nikkel en door staal omgeven.

Het bouwsel komt geen klinknagel te kort.

Hier zit geen gas. God is het gat en stort

zijn diepten op mij uit om te beleven

aan een verwaten fitter hoe verheven

hijzelf bij iedere etage wordt.

Verdieping na verdieping valt omlaag.

Ik weet niet waar of wat ik moet beginnen.

Misschien schiet me een laatste woord te binnen

als ik hem naar de eerste oorzaak vraag.

Een schok gaat door mij heen. Ik moet er uit

en geef het over aan zijn raadsbesluit.

De erotische laag van de *Ballade* is in dit sonnet het meest pregnant aanwezig, vanwege de fallische betekenis van het flatgebouw, de eveneens erotische, want vaginale van *het gat* (IX,5), maar ook omdat het stijgen dat hier plaatsvindt een bekend symbool van de cohabitatie is (Freud 1987, p.424-425) en tenslotte eveneens vanwege *schok* in *Een schok gaat door mij heen* (IX,13). Dit woord suggereert zowel op zichzelf als in relatie met mijn interpretatie van de *fittings* (III,3) (zie p.131) een elektriserende spanningsontlading, die ik hier aan de regels

Na enkele diepe schokken doet zich blauw
gelukkig licht bij haar naar binnen drijven (7-8)

uit *Sexoïde* (VG p.786, uit *Cenotaaf*) (zie p.175, noot 30) zou willen relateren, dus in orgastische zin interpretere. Echter, heeft in *Sexoïde* het orgasme de numinositeit die past bij een ervaring van het 'zelf', in IX is het tegendeel het geval. *Hoe hoger of ik stijg hoe groter wordt / de ruimte tussen u en mij* (IX,1-2), zegt de fitter. Zijn opgang in de lift brengt enkel verwijdering en eenzaamheid teweeg, sterker nog: wanneer we de 'vagina dentata' van VIII in gedachten houden en ons bovendien rekenschap geven van de levenloze indruk die het flatgebouw met *Het leven / voelt zich door nikkel en door staal omgeven* (IX,2-3) als fallisch symbool maakt, dan is op het orgasme van IX uitstekend de volgende opmerking van Neumann van toepassing:

Das Sterben des Phallus im Weiblichen ist hier symbolisch mit der Kastration durch die Grosse Mutter, psychologisch mit dem Aufgelöstwerden des Ich im Unbewussten in eins gesetzt (Neumann 1949, p.175).

De fitter ervaart in een psychotische gemoedstoestand het orgasme als een dodende castratie door de grote of, in dit geval, verschrikkelijke moeder, die zich nu niet nog eens laat verdringen. Zijn uitroep *God is het gat* (IX,5) – die ik met een accent op *gat* lees – duidt er dan ook op, dat hij onontkoombaar wordt geconfronteerd met het matriarchale, in casu erotische aspect van God, een belevenis die daarom zo pijnlijk voor hem is, omdat hij dit aspect in zijn functie van directeur van het gasbedrijf hoogmoedig, als een 'omhooggevalen' of *verwaten fitter* (IX,7) meende te kunnen negeren. In die hoedanigheid verkondigde hij slechts een patriarchaal godsbeeld, terwijl het onbewuste hem nu Gods onmetelijkheid leert kennen en hem duidelijk maakt dat hij-zij alles is: hoogte en diepte, hemel en aarde, man en vrouw etcetera, met uitzondering van maar één ding: gas. Dat wil zeggen: gas zoals het gasbedrijf het kent, want een ander gas, lucht, is als de *adem des levens* (*Genesis* 2,7) juist kenmerkend voor God. *Hier zit geen gas* (IX,5) betekent daarom niet alleen dat God niets met het gasbedrijf te maken heeft, maar ook dat hij-zij de fitter lucht onthoudt en hem aldus op een indirecte manier laat merken wat het gas in feite is: een verstikkingsmiddel dat in strijd is met zijn-haar wezen (deelinterpretaties 5 en 12).⁵³

Dit culmineert in

Ik weet niet waar of wat ik moet beginnen.
Misschien schiet me een laatste woord te binnen
als ik hem naar de eerste oorzaak vraag.
Een schok gaat door mij heen. Ik moet er uit
en geef het over aan zijn raadsbesluit. (IX,10-14)

Meeuwesse heeft erop gewezen, dat de regels 2 en 3 hiervan op *Ik ben de Alfa en de Oméga, de Eerste en de Laatste* uit de *Openbaring* (1,11) alluderen (Meeuwesse 1970, p.22). De fitter vraagt naar God als *de eerste oorzaak*, de 'oorsprong van alle dingen' (VD)⁵⁴, hij wil hem-haar als zodanig leren kennen, maar opvallend genoeg is dit pas mogelijk wanneer hem *een laatste woord te binnen [schiet]*, een goddelijk woord anders gezegd. Hij kan God dus alleen maar kennen door hem-haar *in zichzelf* te kennen, zodat de allusie op de *Openbaring* eigenlijk betekent dat zijn psychotische ervaring in wezen een heilzame uitwerking op hem

heeft, zoals in III. Doordat ze bij hem doorbreekt wordt hij zich in zijn ontredde bewust van zijn eigen, goddelijke primordialiteit en doet hij afstand van het door hem tot nu toe aangehangen godsbeeld. Hij accepteert het ware en spreekt met *en geef het over aan zijn raadsbesluit* – waarin men een variatie op *Vader, in Uw handen beveel Ik Mijn geest* (Lukas 23,46) kan lezen – de hoop en bereidheid uit te worden gedeificeerd, in casu zijn transformatie van 'ik in 't zwart' in fitter te voltooien, zijn dissociatie op te heffen en aldus het 'zelf' te worden.⁵⁵ Dat hij hierdoor weer zal kunnen ademen blijkt uit het contrast tussen *Door onbekende oorzaak* (III,6) en *de dood door gasverstikking* (III,8) enerzijds en *de eerste oorzaak* anderzijds. En dat dit zijn wedergeboorte is kan worden opgemaakt uit *Ik moet er uit*, dat als ruimtelijke vergroting de partus symboliseert en er in combinatie met *Een schok gaat door mij heen* op wijst, dat het een diep doorleefde seksualiteit is die de wedergeboorte bewerkstelligt.

Maar hiermee wordt ook de verschrikkelijke moeder overwonnen en in de liefhebbende, levengevende getransformeerd. Derhalve mag worden aangenomen dat de anima uit het onbewuste is bevrijd en er contact met de 'gij' tot stand is gekomen. Ik toonde dit in paragraaf 4.2 al aan (zie p.122-123) en voeg nu toe, dat een aankondiging hiervan reeds is te vinden in *van wat hem nog geen fitter heeft geflikt* (VIII,14), waarin *geflikt* mede naar 'flikker', de homoseksueel verwijst (Fens p.39). Deze fungeert in de *Ballade* als een symbool van het 'zelf' (dit wordt in paragraaf 4.3.4 genuanceerd), omdat hij – althans in de cyclus – zowel het mannelijke als het vrouwelijke uitstraalt (deelinterpretatie 14).⁵⁶ Maar ook X bevat een aanwijzing.

Kamer aan kamer gaan de deuren open.
Heren van alle natie, tong en ras
roepen in koor, of 'k een verschijning was:
je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen.

Ben ik daarvoor onder de grond gekropen ?
Bij het afdalen in de put van glas
staat aan mijn voet een zak met vuile was.
Hoor hoe ze boven door elkander lopen.

In de omgeving hang ik nog wat rond.
Het werd intussen middag zie ik wel.
Scholen gaan uit. Het spitsuur is gekomen.
De kinderen, door moeders meegenomen,
vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-
len langs mij heen, of ik daar jaren stond.

Waar het me om gaat is het woord *verschijning* (X,3). Het herinnert aan *blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen* (I,3) en *schijnen mij / het eerste uur de straten vogelvrij* (VII,2-3), regels die betrekking hebben op manifestaties van de 'gij'. Dit betekent dat in *of 'k een verschijning was* de fitter en de 'gij' in één en dezelfde persoon aanwezig zijn, één androgyn lichaam vormen. In paragraaf 4.2 bleek hetzelfde voor *of ik daar jaren stond* (X,14) te gelden, zodat er een hechte relatie tussen deze twee regels bestaat. Ik kom daar verderop op terug, bij de behandeling van hun irrealisfunctie en imperfectum, maar wil er nu nog aan herinneren dat *roepen in koor* (X,3) de zang releveert, waarmee zes sonnetten na IV opnieuw een allusie op de Orpheusmythe wordt gegeven (zie p.38); een interpretatie die ik eveneens baseer op het woord *verschijning*, aangezien dit ook de titel van het volgende gedicht is:

Terwijl het regent tussen u en mij
is elke afstand bezig te vermind'ren.
Ieder figuur aanschouwt zijn overzij
zonder zich door de stof te laten hind'ren.

En vage sluiers nemen omtrek aan.
 Een omgekeerde orde is op handen.
 Ik zie uw ogen in de regen branden.
 Om mijn gelaat liggen uw natte handen.
 Ga niet meer heen. Of laat mij medegaan.

De 'u' van *Verschijsning* is zonder twijfel een Eurydice, omdat het gedicht de afsluiting vormt van een bundel die die naam als titel heeft en waarvan het openingsgedicht *Orpheus* luidt (VG p.366 en 392).

Zo bestaat het individuatieproces van de 'ik in 't zwart' er, kort weergegeven, uit dat hij aanvankelijk als een Orpheus de 'gij' benadert, faalt, vervolgens ook een Christus wordt en als zodanig door de dood gaat, daarna als een nieuwe fitter wordt herboren, tot individuatie komt en opnieuw als Orpheus verschijnt, androgyn van karakter ditmaal, omdat hij zich met de 'gij', een Eurydice, herenigt in één persoon. Daarbij blijft hij tevens een Christus, want *verschijsning* (X,3) doet ook denken aan de diverse (ook zo genoemde) verschijningen van Christus na zijn opstanding uit de dood (bijvoorbeeld *Markus* 16,9-20 en *Lukas* 24,36-49). Bovendien interfereert *je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen* (X,4) met de laatste strofe van *Deïsme* (VG p.922, uit *Vergeetboek*):

wanneer niet Christus, koopman in oudroest,
 ons juist in zo'n conditie vinden moest;
 alsof hij met de Vader had gesmoesd

waarmee de regel de antipode wordt van *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11) en de daarin comparerende duivelgestalte. En ten derde zou ik willen herinneren aan de door Lodder en Middeldorp vermelde verwijzing naar Pinksteren in *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2), die de tweede interpreteert terecht met de zich in IX "uitstortende God" associeert (zie p.35 en 37), met de Heilige Geest dus. Daarvan nu 'vervuld' zijnde confronteert de fitter als een androgyn Orpheus-Christus de heren van de flat met de door hen verdrongen anima (deelinterpretatie 9).⁵⁷ Zij reageren daarop met hem de deur te wijzen, waarmee de transformatie in de fitter annex eliminatie van de schaduw haar beslag krijgt. Het is dus niet zo - en dit is van essentieel belang in mijn interpretatie - dat de tocht naar de bovenste etage van het flatgebouw tot doel had er te worden toegelaten. Integendeel, de fitter moest daar enkel en alleen verschijnen om vervolgens weer het veld te ruimen en als geïndividueerd mens afstand te doen van zijn eerdere directeursidentiteit.⁵⁸

De gebeurtenissen in X kunnen behalve met Pinksteren ook met de *Openbaring* in verband worden gebracht (Fens p.31, Meeuwesse p.33). Het domein van de flatbewoners doet denken aan de nieuwe hemel en de nieuwe aarde, zij het dat dit enkel voor henzelf geldt. In hun hybris hebben zij zichzelf tot quasi-goden gemaakt en een voor privégebruik bestemd heilrijk gesticht, een waar territorium, dat slechts toegankelijk is voor hen die er dezelfde opvattingen op na houden als zij. Voor de fitter daarentegen past het bij het motief van de heilsenantiodromie, is het de hel (het christelijke symbool van de verschrikkelijke moeder)⁵⁹, die hij echter moest betreden om te kunnen worden wedergeboren (deelinterpretatie 10).⁶⁰ De eerste regel van

Ben ik daarvoor onder de grond gekropen ?
 Bij het afdalen in de put van glas
 staat aan mijn voet een zak met vuile was (X,5-7)

drukt dit uit, terwijl *een zak met vuile was* het resultaat van de loutering symboliseert. De vuile was representeert namelijk, ervan uitgaande dat de fitter in zijn droom plotseling de bij zijn vroegere directeursidentiteit behorende vuile kleren ziet, de schaduw, die nu is overwonnen en die daarom - dit lijkt me de meest logische interpretatie - in de symbolische vorm waarin ze zich hier voordoet in het flatgebouw zal achterblijven, evenals de flatbewoners.⁶¹

Niettemin bevat bovenstaand citaat nog een interpretatieve moeilijkheid. Uit *Ben ik daarvoor onder de grond gekropen ?* (X,5) lijkt een gevoel van teleurstelling te spreken, veroorzaakt door de afwijzing van de fitter door de flatbewoners, en dit nu is in tegenspraak met mijn hiervoor gegeven interpretatie, waarin aan die afwijzing juist een positieve werking wordt toegekend. Hoe is dit probleem op te lossen ?

De regel *Bij het afdalen in de put van glas* (X,6) biedt hiertoe de sleutel. Hij contrasteert duidelijk met de situatie in IX, ten eerste omdat de opgaande beweging is veranderd in een neergaande, en ten tweede omdat de negatief-erotische implicatie van

[] Het leven

voelt zich door nikkel en door staal omgeven.

Het bouwsel komt geen klinknagel te kort (IX,2-4)

verdwenen is. Ook *Bij het afdalen in de put van glas* combineert de fallische symboliek van het flatgebouw – eveneens aanwezig in *mijn voet* (X,7) (Cirlot 1985, p.111) – met een vaginale, die van *de put*, waardoor de regel evenals IX de cohabitatie aanduidt, maar anders dan in dat sonnet ervaart de fitter de erotiek nu als vreugdevol. Ze heeft haar louterende functie vervuld, zodat *Ben ik daarvoor onder de grond gekropen ?* (X,5) naar mijn mening niet als een uiting van teleurstelling moet worden gelezen, maar als een uitroep van ontdekking, vreugde en verwondering met betrekking tot het visioen van X. Na door de dood te zijn gegaan plukt de fitter nu de vruchten van zijn wedergeboorte, die na *Ik moet er uit* (IX,13) opnieuw als een ruimtelijke vergroting wordt voorgesteld, als het weidse uitzicht dat *de put van glas* hem biedt (zie p.120).⁶² Het gat dat hij moest creëren is in laatste instantie als een vaginale ontsluiting bij de geboorte.

Deze partussymboliek wordt voortgezet door de wending van het octaaf naar het sextet van X, wanneer de fitter het flatgebouw verlaat, en verder, parallel daarmee, door de eerste zin van

Scholen gaan uit. Het spitsuur is gekomen.

De kinderen, door moeders meegenomen,

vertellen [] (X,11-13)

echter ook door de tweede regel ervan, want wanneer we ons voorstellen dat de moeders de kinderen bij de hand hebben genomen – wat gezien het voorbijrazende verkeer in X zeer waarschijnlijk is en bovendien door *meegenomen* wordt gesuggereerd –, dan kan *De kinderen, door moeders meegenomen* worden geassocieerd met de verbondenheid van de moeder en het kind via de navelstreng. Wellicht lijkt dit een wat al te gewaagde interpretatie, maar ze wordt krachtig bevestigd door een citaat uit de *Ode*, te weten de tweede strofe van *Bijenkorf* (VG p.821):

Jongetjes jengelen aan moeders hand.

Winkeldieveggen, zakkenrollers mengen

zich in 't gedrang. Aan lange navelstrengen

speelt groot en klein patertje langs de kant

waarin de aanwezigheid van het beeld onbetwistbaar is.

Met deze interpretatie ben ik in de gelegenheid gekomen om mijn vage uitspraak in paragraaf 4.2, dat het in de *Ballade* om de een of andere vorm van prenataal geluk gaat (zie p.118-119), te specificeren en te verbinden met de hier behandelde thematiek. Ik maak daartoe een onderscheid tussen de volgende momenten tijdens de geboorte: dat waarop het kind de uterus verlaat en het hoofdje zichtbaar wordt, dat waarop het nog vast zit aan de navelstreng, maar al wel buiten de moeder is en zijn/haar eerste kreet slaakt, en dat waarop de navelstreng verbroken wordt. In de zoëven geciteerde fragmenten uit X en *Bijenkorf* gaat het om het tweede moment, in de eerste plaats vanwege de reeds vermelde metaforiek van de

verbondenheid door middel van de navelstreng, en in de tweede plaats omdat de eerste kreet een analogon vindt in zowel het vertellen (X,13) van *De kinderen* (X,12) als het *jengelen* ('dwingend huilen', VD) van de *Jongetjes* (Bijenkorf 5). Ter nuancering nu van het eerder gebruikte begrip 'prenataal', dat enkel op de positie van het kind in de uterus betrekking heeft, zou ik beide situaties, zowel die uit X als *Bijenkorf*, 'post-prenataal' willen noemen, 'post' omdat het kind zelfstandig ademt, maar ook 'pre', omdat het gedurende die handeling nog altijd is verbonden met de moeder. Een verbondenheid die in X en *Bijenkorf* behalve door het handcontact tussen moeder en kind ook wordt gesuggereerd door het feit dat er met het vertellen en *jengelen*, het ademen, communicatie tussen hen plaatsvindt. Deze post-prenatale situatie contrasteert uiteraard in positieve zin met de ademnood van VIII en is voor het overige ook een treffend symbool van de individuatie, aangezien ze precies aangeeft dat het voor "het moeder-imago [of] het onbewuste [] evenzeer van levensbelang [is] in contact te blijven met het bewustzijn, als het voor dit laatste onmisbaar is contact te houden met het onbewuste (Jung 1987b, p.157).⁶³

De post-prenatale situatie wordt behalve door *De kinderen, door moeders meegenomen* (X,12) nog op een andere, directer op de fitter betrokken manier uitgedrukt: *hang ik* in de regel *In de omgeving hang ik nog wat rond* (X,9). Ter toelichting: de regel doet denken aan Achterbergs *Embryo* (VG p.575, uit *Existentie*), dat kort genoeg is om in zijn geheel te citeren.

Ik kan nog niet geboren zijn.

De hemel zet zich in mijn voorhoofd voort,

een vlies, dat tot mijn groei behoort.

Mijn voeten dansen in de pijn,

die baren heet, zie hoe ik hang

aan snoeren, levenslang.

Een groot mariablauw

volmaakt mij binnen deze vrouw.

De metafoor *zie hoe ik hang / aan snoeren* (5-6) ondersteunt mijn interpretatie van *In de omgeving hang ik nog wat rond*, waarvan de betekenis aldus vanuit het verband met *De kinderen, door moeders meegenomen* is te specificeren, dat de post-prenatale verbondenheid van moeder en kind terugkomt in de 'participation mystique' van de fitter met *de omgeving* gedurende het visioen dat hij in X als geïndividueerd mens beleeft (zie p.121-122). De werkelijkheid is voor hem als het ware een moeder met wie hij zich in de post-prenatale situatie onverbreeklijk verbonden voelt, zoals *De hemel* (2), *Een groot mariablauw* (7), dat voor de 'ik' uit *Embryo* is.⁶⁴

Ondertussen wijst *In de omgeving hang ik nog wat rond* (X,9) er middels de bijwoordelijke bepaling *nog wat* ook op, dat dit post-prenatale visioen slechts van korte duur is, wat eveneens door de vanzelfsprekend tijdelijke positie van de zon aan de midhemel wordt geïndiceerd. Hij staat daar gedurende het visioen, althans min of meer, want gezien het imperfectum werd in *Het werd intussen middag zie ik wel* (X,10) bereikte hij die stand iets eerder. Wanneer precies? Naar mag worden aangenomen op het moment dat de wedergeboorte van de fitter inzette, dus bij de overgang van IX naar X. Dit is ook getalssymbolisch het meest waarschijnlijke tijdstip, aangezien 9 voor "the end-limit of the numerical series before its return to unity" (Cirlot 1985, p.234) staat en 10 deze "return" zelf en "the beginning of a new, multiple series" (id.) symboliseert.⁶⁵ De wedergeboorte van de fitter en de zonnewende om 12 uur 's middags, wanneer het hemellichaam aan een nieuwe cyclus begint, worden, blijkt hieruit, in een evident numerologisch verband geplaatst, dat nog eens wordt herhaald door het regelnummer X,10 van *Het werd intussen middag zie ik wel* en bovendien, logischerwijze, tot de veronderstelling leidt dat het kortstondige post-prenatale visioen van de fitter aan het slot van X beëindigd wordt.

Ter bevestiging van het laatste verwijs ik naar het markante enjambement *snel- / len* en de irrealis *of ik daar jaren stond*, beide in

vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-
len langs mij heen, of ik daar jaren stond. (X,13-14)

Het enjambement neemt door de optische breuk die het in *snel- / len* teweegbrengt en de daardoor benadrukte klankovergang van het binnenrijm 'è' naar de 'sjwa' van *len* de door het binnenrijm gewekte en bij het visioen horende indruk van acceleratie, van 'snellen' in de eerste regel weg, verbreekt het visioen dus al, terwijl de irrealis het voor de realiteit verwisselt. Dat is niet de realiteit van de fitteridentificatie, waarin de fitter in eerste instantie terugvalt, maar, voor één moment, zelfs die van de vertellende 'ik in 't zwart', die door middel van het imperfectum *stond* te kennen geeft, dat hij in zijn fitteridentificatie weliswaar een poging tot herbeleving van het visioen onderneemt en daar grotendeels ook in slaagt, maar dat een dergelijk geïntensiveerd droommoment (zie p.121-122) uiteindelijk niet in de werkelijkheid van zijn bestaan te integreren is, omdat, zoals hem ook in VI duidelijk werd, de wedergeboorte pas echt na zijn feitelijke dood kan plaatsvinden en daarom zelfs een korte voorafbeeldende ervaring ervan niet wèrkelijk opnieuw beleefbaar is. En dit nu geldt eveneens voor de andere irrealis van X: *of 'k een verschijning was* (X,3), die evenals *of ik daar jaren stond* de androgyniteit van de fitter verbeeldt en volgens mij aldus moet worden gelezen: 'Zoals het mij in de droom was alsof ik *daar* als androgyn mens *jaren stond*, zo was het mij in de droom ook alsof ik als *verschijning*, eveneens als androgyn mens, bij de heren van de flat naar binnen ging, die mij in die hoedanigheid dan ook de toegang weigerden.'⁶⁶ In beide gevallen gaat het om de meest fundamentele 'coniunctio oppositorum' van de *Ballade*, de hereniging van de fitter en de 'gij', zodat het begrijpelijk is dat de vertellende 'ik in 't zwart' juist die ervaring uiteindelijk niet kan herbeleven. In *of ik daar jaren stond* vindt de terugval in zijn waakbestaan op het hoogtepunt van het visioen plaats, in *of 'k een verschijning was* reeds daarvóór, wat echter zeer goed mogelijk is, aangezien de 'ik in 't zwart' achteraf vertellend al op de gebeurtenissen en de samenhang tussen de twee irrealissen kan vooruitlopen. Verder kan men zich op grond van deze interpretatie nog afvragen waarom VII, dat tenslotte ook een voorafbeeldende wedergeboorte tot onderwerp heeft, wél volledig opnieuw ervaarbaar is. Ik zou zeggen dat dit kan, omdat de hereniging van de fitter en de 'gij' in dat sonnet nog niet heeft plaatsgevonden, waardoor het een onvolwaardige voorafbeelding is, die op een lager plan staat dan *of ik daar jaren stond* en *of 'k een verschijning was*, waardoor het ook niet aan de voor die fragmenten geldende restrictie is onderworpen (deelinterpretatie 2).

Na deze gedetailleerde bespreking van X vervolg ik met XI. Het sonnet levert een aantal lastige problemen op, die echter met behulp van de tot nu toe gewonnen inzichten kunnen worden opgelost.

De gasfabrieken draaien op hun as.
Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen
en zonder ook maar iets te mogen hopen
als een geslagen hond ben afgedropen,

moet er een vacuüm zijn ingeslopen.
Daar komt geen enkel ambacht aan te pas.
De kinderen spelen alweer in de kring
en draaien mee als in herinnering.

Ik neem de kortste weg naar het kantoor.
De directeur persoonlijk laat me binnen
en onderwerpt mij aan een mild verhoor.
Ik hoef verder geen leugens te verzinnen.
Diep in zijn bril wemelt het, of hij huilt.
Hij drukt mijn hand, vermant zich en meesmuilt.

Het belangrijkste probleem vormt *De gasfabrieken draaien op hun as* (XI,1). De regel is ambigu en kan zowel in overdrachtelijke als letterlijke zin worden gelezen. In het eerste geval is de betekenis: de gasfabrieken functioneren dankzij het feit dat bij de verbranding van steenkool als residu cokes, hier gelijkgesteld met as, ontstaat. Het is dit afvalprodukt dat als het arbeidsvermogen dienst doet waardoor ze aan de gang worden gehouden en gas kunnen produceren (cf. Kusters 1974, p.38). Dit is duidelijk een ongerijmdheid, echter wel een ongerijmdheid die zeer zinvol is. Wanneer we ons er namelijk rekenschap van geven dat *hun as* evenals de *asemmer* (VIII,7) de verdringing van de erotiek symboliseert en het gasbedrijf een psychische dissociatie, zich uitend in een levenloos christendom, dan wordt *De gasfabrieken draaien op hun as* een uiterst treffende verwoording van het feit dat de verdringing de dissociatie deed ontstaan en deze op haar beurt weer de verdringing voedt. Het gaschristendom belast in een vicieus cirkelproces de anima met gevoelens van zonde en schuld om zichzelf in stand te houden en is daarom niet meer dan een volledig in zichzelf besloten verstikkende religie. Het functioneert (of 'draait') niet zoals een werkelijk levend christendom zou moeten functioneren. Tot welke desastreuze gevolgen dit zal leiden laat het begin van III zien.

Indien we de regel letterlijk lezen, dan betekent hij dat de fitter op visionaire wijze 'om' - op in deze betekenis is mogelijk (VD bij 'draaien') - hun spil of as wentelende ronde gashouders waarneemt (cf. Meeuwse 1970, p.23, voetnoot 3), waarmee deze mandala's, symbolen van het 'zelf' zouden worden. De overdrachtelijke en letterlijke betekenis vormen dus een tegenstelling en het is daarom de vraag of ze beide actief zijn. Een bevestigend antwoord lijkt voor de hand te liggen, omdat een vergelijkbare tegenstelling al eerder, bij de directeur, het directielid en de daghit werd aangetroffen en in die gevallen ook een functie heeft. Er is evenwel een essentieel verschil met *De gasfabrieken draaien op hun as* (XI,1). Bij genoemde personages gaat het om een paradox: ze symboliseren zowel de verdringing van de anima als de wens om van die toestand te worden bevrijd, wat zijn beslag moest krijgen in de eliminatie van de schaduw en, daaraan gekoppeld, de wedergeboorte. De transformatie van de 'ik in 't zwart' in de fitter die daarvoor nodig was heeft zich nu voltrokken en het is om deze reden, dat we in *De gasfabrieken draaien op hun as* niet met een paradox, maar met een absolute tegenstelling te maken hebben. De betekenissen ervan symboliseren twee duidelijk onverenigbare tegengestelden: die van de dissociatie en de individuatie.⁶⁷

Ik interpreteer dan ook dat wat elders in de tekst wel gebeurt, zelfs meerdere malen, hier niet plaatsvindt. De regel *De gasfabrieken draaien op hun as* (XI,1) functioneert niet in zijn overdrachtelijke en letterlijke betekenis samen, zodat er een keuze moet worden gemaakt. Daarbij slaat de weegschaal door naar de overdrachtelijke kant, omdat de letterlijke betekenis visionaire vermogens bij de fitter veronderstelt, daarmee een vervolg zou zijn op het visioen van X en dat wordt aan het slot van dat sonnet nu juist beëindigd. Zodoende laat de fitter op saillante wijze de metafysische betekenis van *draaien* contrasteren met een niet-metafysische en formuleert hij daardoor in *De gasfabrieken draaien op hun as* in alle nuchterheid en ironie zijn visie op het gasbedrijf zoals hij het als directeur vertegenwoordigde, maar waarvan hij nu afstand heeft gedaan, waarbij *draaien* geen 'historisch', maar een 'gnomisch presens' is. Als herboren fitter, die het ambt op een nieuwe manier heeft leren beoefenen, stelt hij het bedrijf waarbij hij als directeur werkzaam was aan de kaak en kijkt hij vervolgens nog eens op de gebeurtenissen terug om ze op een rijtje te zetten.⁶⁸

Wat bij zijn evaluatie in de eerste plaats opvalt, is dat er een verband bestaat tussen

De gasfabrieken draaien op hun as (XI,1)

en

De kinderen spelen alweer in de kring
en draaien mee als in herinnering. (XI,7-8)

De relatie wordt tot stand gebracht door *draaien op* en *draaien mee*, dat aangeeft dat er een zekere betekenisovereenkomst moet zijn tussen het draaien van de gasfabrieken en dat van de kinderen. Hun *spelen* [] in de kring heeft op de een of andere manier te maken met het dissociatieve christendom, dat door *De gasfabrieken draaien op hun as* wordt gesymboliseerd. Het lijkt erdoor te worden veroorzaakt.

Om te kunnen begrijpen waaruit dit verband precies bestaat, moet ik eerst aandacht schenken aan de rest van het octaaf van XI, waarbij enige herhaling onvermijdelijk is, omdat de fitter de gebeurtenissen tenslotte opnieuw de revue laat passeren. Ik behandel eerst

Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen
en zonder ook maar iets te mogen hopen
als een geslagen hond ben afgedropen (XI,2-4)

Zoals *Ben ik daarvoor onder de grond gekropen* ? (X,5) lijken deze regels een desillusie van de fitter uit te drukken, veroorzaakt door de weigering van de flatbewoners om hem toegang te verlenen tot hun domein. Een nadere beschouwing leert evenwel, dat een dergelijke interpretatie ook hier geen stand kan houden. De regel *en zonder ook maar iets te mogen hopen* gaat namelijk niet zozeer terug op de situatie aan het begin van X, maar met name op die aan het slot van IX:

Een schok gaat door mij heen. Ik moet er uit
en geef het over aan zijn raadsbesluit

waarin de catharsis van de fitter en zijn ontredde culmineerden in een overgave aan God en de wens en bereidheid tot deïficatie. Het was God die een oordeel over hem velde en niet de heren van de flat, wier afwijzing van hem weliswaar ook een oordeel was, maar dan een dat onderdeel uitmaakte van het ware, goddelijke oordeel en de vernietiging van de schaduw en overwinning op de verschrikkelijke moeder behelsde. Dit louteringsproces wordt in XI gesymboliseerd door *Toen ik* [] *als een geslagen hond ben afgedropen*, dat evenals de slotregels van *'Beumer & Co'* (VG p.134, uit *Eiland der ziel*):

maar de liefde is uit God.
En buiten zullen staan de honden

op de *Openbaring* alludeert: *Maar buiten zullen zijn de honden, en de tovenaars, en de hoereerders, en de doodslagers, en de afgodendienaars, en een iegelijk, die de leugen liefheeft, en doet* (*Openbaring* 22,15). De hond heeft in het werk van Achterberg "nooit de image van 'trouwe kameraad van de mens'" (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.152) en symboliseert niet alleen in de *Ballade* en *'Beumer & Co'*, maar in meerdere gedichten het kwaad.⁶⁹ Wanneer we nu *Toen ik* [] *als een geslagen hond ben afgedropen* letterlijk lezen, dan levert dit het beeld op van een fitter die werkelijk afdroop, 'in druppels neerviel' (VD), een tamelijk absurd beeld natuurlijk, maar wel een zeer treffend wanneer het er om gaat aan te geven dat zijn schaduw totaal verdween. Alle gevoelens van zonde en schuld werden er bij hem om zo te zeggen uitgeranseld. De wedergeboorte die hieruit resulteerde wordt weergegeven door *Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen*, dat (ook letterlijk geïnterpreteerd) een cirkelbeweging evoceert en dus een symbool van het 'zelf' is, waarin de fitter zichzelf als zijn *oogmerk*, als androgyne gestalte zag rondrennen.⁷⁰ Zo blijkt de manifeste betekenis van bovenstaande drie regels te moeten worden omgedraaid. Negatief wordt positief en in feite geven ze het hele proces van dood, verlossing en wedergeboorte in kort bestek weer.

Het vervolg ervan:

moet er een vacuüm zijn ingeslopen.
Daar komt geen enkel ambacht aan te pas (XI,5-6)

past hier logisch bij. Het bijwoord *er* verwijst naar de verstikkende, in zichzelf besloten structuur van het gasbedrijf, zoals gesymboliseerd door *De gasfabrieken draaien op hun as* (XI,1), terwijl *ingeslopen* als aan 'insluiper' verwant voltooid deelwoord het volgens het gasbedrijf onrechtmatige karakter van de onderneming van de fitter benadrukt (zie p.126 en 139-140). Maar als zodanig releveert *ingeslopen* ook zijn Christuskarakter, omdat het woord op een bekende passage uit de tweede brief van Petrus alludeert: *Maar de dag des Heeren zal komen als een dief in den nacht* (2 Petrus 3,10). Wat de fitter ons al met al meedeelt, is hoe hij bij de flatbewoners binnendrong en hen confronteerde met de noodzaak om als Christus te sterven en te worden wedergeboren. Als gevolg daarvan ontstond er evenals in IX een 'gas- en luchtledig', een *vacuüm* in het voor hen geijkte patroon, dat daardoor gezien *Hoor hoe ze boven door elkander lopen* (X,8) sterk in beroering werd gebracht. In deze regel legt het werkwoord *lopen* een verband met de individuatiesymboliek van *Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen* (XI,2), wat niet alleen suggereert dat er zich honderd *Heren* (X,2) in het flatgebouw bevonden (zie p.121), maar bovendien dat ze als symbool van de schaduw één moment deel hadden aan het wedergeboorteprocess. Niet in staat zijnde dat te appreciëren verwijderden zij de fitter ogenblikkelijk uit hun domicilie, waarmee de eliminatie van de schaduw een feit werd. De hele psyche van de fitter werd in een kortstondige psychose als het ware aan het koken gebracht om het zuivere en het onzuivere deel ervan te scheiden. *Daar komt geen enkel ambacht aan te pas* heeft in dit verband een ironische strekking, want de fitter focaliseert in deze regel contrasterend, zowel vanuit het gasbedrijf als zichzelf, en zegt dat *geen enkel ambacht* zoals het gasbedrijf (en daarmee de flatbewoners) het kent hier kon baten. Alle technieken om lekkages in een gasleiding te repareren moesten wel falen, omdat, zo deelt hij tussen de regels door mee, het *vacuüm* een gat van een principiële andere orde was. Het werd veroorzaakt door de andere wijze waarop hij het gasfittersberoep was gaan beoefenen, waardoor hij juist een gat creëerde.

Als resultaat van dit alles ontstond de post-prenatale situatie, die echter niet lang duurde. Ze werd al snel gevolgd door een herstel van de status quo. De gasfabrieken gingen weer *op hun as* (XI,1) draaien en de kinderen begonnen in samenhang daarmee met hun kringspel, beschreven in

De kinderen spelen alweer in de kring
en draaien mee als in herinnering (XI,7-8)

dat ik opnieuw citeer, omdat behalve het verband met *De gasfabrieken draaien op hun as* ook het bijwoord *alweer* van belang is. Het geeft te kennen dat de kinderen hun kringspel hebben hervat, dus al eerder speelden en hun spel op een bepaald moment voor iets anders onderbraken. Daarbij gaan de gedachten onmiddellijk uit naar

De kinderen, door moeders meegenomen,
vertellen [] (X,12-13)

dat de post-prenatale situatie symboliseert. De beëindiging daarvan wordt in XI tot uitdrukking gebracht in de omstandigheid dat de moeders bij het kringspel van de kinderen niet langer aanwezig zijn, zodat het ten opzichte van het post-prenatale moment tegeneggelijk een deficit bevat. Dat kan als volgt worden omschreven: In X wordt een poging ondernomen om de individuatie door middel van post-prenatale symboliek een zo groot mogelijke numinositeit te geven. Dat deze poging vervolgens wordt beëindigd, maakt haar op het moment dat ze plaatsvindt nog niet minder intensief. In XI daarentegen heeft de symboliek veel minder zeggingskracht. Weliswaar zijn de kinderen in hun kringspel ook symbolen van het 'zelf', maar in vergelijking met het post-prenatale moment weinig overtuigend. Gaat het in X om een zo diep mogelijke beleving van het symbool, in XI is er sprake van clichégebruik. De symbolische werking van het kringspel van de kinderen is, lijkt me, in feite nauwelijks groter dan een mededeling in een op dit gebied gespecialiseerd lexicon (cf. Cirlot 1985, p.45

en 47). Het is dan ook niet zo dat er hier sprake is van visuele waarneming. De fitter uit enkel een constatering, zoals in *De gasfabrieken draaien op hun as*.

De relatie met die regel wordt nu inzichtelijk. In een door rigide theocraten geregeerde wereld is de individuatie dermate ver verwijderd, dat het kringspel van de kinderen er niet meer dan een krachteloos symbool van kan zijn. Weliswaar komt het blijken de bepaling van gesteldheid *als in herinnering* (XI,8) voort uit het verlangen naar herstel van de bij hun geboorte nog aanwezige verbondenheid met het onbewuste en moet deze verbondenheid in de loop van hun leven op het bewuste niveau van de individuatie worden gebracht (zie p.82), maar de mogelijkheid daartoe is zó minimaal, dat aan het *spelen* [] in de *kring* (XI,7) welhaast elke numinositeit ontbreekt.⁷¹ Een consequentie hiervan is overigens, dat de *Scholen* (X,11) er in de *Ballade* niet zo best vanaf komen. Immers, de tekst impliceert dat de kinderen 's ochtends op school zijn en daar in de kring spelen – geen zeldzaam verschijnsel –, vervolgens om 12 uur door hun moeders worden opgehaald en daarna, 's middags, opnieuw naar school gaan, waar ze *alweer* (XI,7) in de kring gaan spelen.⁷² Dit maakt de school in de *Ballade* vergelijkbaar met de krantejournalistiek van III. Het is een aanhangsel van het gasbedrijf, een animaverdringend instituut, dat een eenzijdig grote aandacht voor de ratio heeft en het gevoel onderdrukt. Neumann zegt:

Die Schule ist in unserer Kultur der vom Kollektiv eingesetzte Architekt, der systematisch die Mauer zwischen einem deflationierten Unbewussten und einem der Kollektivanpassung zugewandten Bewusstsein errichtet (Neumann 1949, p.429).

In de *Ballade* is dit dus een aanpassing aan de theocratische ideeën van het gasbedrijf.

Het sextet van XI tenslotte is evenals het octaaf een herhaling van de gebeurtenissen die zich in en bij het flatgebouw hebben afgespeeld. Het verhoor waaraan de fitter wordt onderworpen en dat tot ontslag uit de gemeentedienst leidt (zie p.22), varieert zijn confrontatie met en afwijzing door de *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2). De overeenkomst tussen *Ik hoef verder geen leugens te verzinnen* (XI,12) en *je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen* (X,4) wijst hier duidelijk op. En bovendien ziet de fitter een 'diep gewemel' in de brilleglazen van de directeur, dat allereerst aan *Hoor hoe ze boven door elkander lopen* (X,8) doet denken, maar vervolgens ook aan het post-prenatale visioen, en wel in zoverre dat *wemelt het, of hij huilt* (XI,13) op grond van de overeenkomst tussen *huilt* en *jengelen* uit de hiervoor al geciteerde strofe van *Bijenkorf* (VG p.821):

Jongetjes jengelen aan moeders hand.
Winkeldieveggen, zakkenrollers mengen
zich in 't gedrang. Aan lange navelstrengen
speelt groot en klein patertje langs de kant (5-8)

met het huilen van het kind bij de geboorte en derhalve ook met het analogon daarvan in X: het *vertellen* (X,13) van *De kinderen* (X,12), kan worden geassocieerd.⁷³

De directeur wordt hierdoor evenals de flatbewoners voor één moment bij de individuatie betrokken, hetgeen ook blijkt uit het "haast vrouwelijk meegevoel" (Meeuwesse p.40) dat de fitter kortstondig bij hem ontmoet. Daarin herkennen we de liefhebbende moeder, zoals in V, zij het met dit verschil dat ze in dat sonnet, ondanks het feit dat ze nog niet volledig tot haar recht komt, om ontplooiing vraagt, terwijl ze hier definitief wordt verdrongen. Aanvankelijk laat de directeur zich nog wel leiden door gevoelsmatige overwegingen; hij is niet boos (wel verdrietig) en zijn verhoor is *mild* (XI,11), maar daarna *vermant* (XI,14) hij zich en stuurt hij de fitter de laan uit. Hij *meesmuult* (XI,14) daarbij, 'lacht schamper' (VD), wat nog flauw aan de 'vagina dentata' van VIII herinnert, en doet het verder met een 'handdruk' (XI,14) die, wanneer we ons voorstellen dat hij inderdaad stevig doordrukt, de numinositeit die de hand in IV en IX heeft volledig miskent. De directeur distantieert zich met een typisch mannelijke, ferme handdruk van de fitter, waarmee het transformatieproces van de 'ik in 't zwart' wordt

voltooid. Weliswaar was dit in X reeds het geval, maar door het ontslag van de fitter wordt het nu bekrachtigd. De 'ik in 't zwart' ging in II het collectief onbewuste in om als fitter te worden wedergeboren, kwam er in die hoedanigheid in X weer uit, waarna hij nog één sonnet lang in zijn nieuwe identiteit op zijn queeste terugkijkt. Pas daarna wordt de fitteridentificatie beëindigd.

4.3.4 XII – XIV

In dit tweede macroterzet vindt het dood-wedergeboorteprocess opnieuw, maar nu *voorgoed* (XIV,1) plaats. Tegelijk is er door de beëindiging van de fitteridentificatie afstand tussen de 'ik in 't zwart' en de fitter ontstaan, waarbij de eerste de tweede als een zelfstandig personage voorstelt.

Om met het laatste te beginnen: Een voor de hand liggende verklaring van de beëindiging van de fitteridentificatie lijkt dat ze niet langer mogelijk is, aangezien II-XI nog niet meer dan een voorafbeelding van de werkelijke dood en wedergeboorte van de 'ik in 't zwart' is. Hij zou dus wel gedwongen zijn haar op te geven, omdat handhaving ervan ten onrechte de indruk zou wekken, dat hij al bij zijn leven de gedeificeerde staat had bereikt die het post-prenatale visioen hem kortstondig voor na zijn dood in het vooruitzicht stelt. Niettemin, op grond van dat visioen heeft hij al wel de fitter in hem leren kennen, zodat hij deze in XII-XIV kan verzelfstandigen.

Deze interpretatie, die ik lange tijd heb aangehangen, biedt echter geen werkelijke oplossing voor het probleem. Want waarom, is de vraag die opkomt, kan de 'ik in 't zwart', nadat hij heeft ontdekt dat zijn ware, ultieme identiteit de fitter is, zich toch niet in zoverre met hem blijven identificeren, dat hij in XII en XIII nog niet volledig fitter is en het in XIV pas echt wordt, zoals in respectievelijk II-IX en X ook het geval is? De voorafbeeldende functie van II-XI zou er niet door zijn aangetast en het imperfectum van XIV had gehandhaafd kunnen blijven om aan te geven, dat de in de droom als fitter ervaren dood-wedergeboorte voor de vertellende 'ik in 't zwart' niet opnieuw beleefbaar is.

Er moet dus een andere verklaring zijn. Die is aan het begin van XIII te vinden.

Na jaar en dag hervinden wij de fitter
in 't ouwemannenhuis. Zijn haar is wit (XIII,1-2)

Opvallend in deze regels is het meervoud *wij*, dat naar Fens al heeft geconstateerd op de 'ik in 't zwart' en "de lezer als [] medetoeschouwer" (Fens 1968-1969, p.159) betrekking heeft. Ook de lezer 'hervindt' de fitter, wat in het kader van mijn interpretatie betekent dat de 'ik in 't zwart' hier nog een stap verder gaat dan in VI, *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14). Want door de lezer aan te spreken houdt hij ons voor dat niet alleen zijn, maar ieders leven onvervuld is, maar dat ook iedereen in het zicht van de dood de fitter in zichzelf tot ontwikkeling zal voelen komen. Iedereen zal worden wedergeboren en gedeificeerd, ofwel zijn/haar primordiale, goddelijke staat *hervinden* en individuatie bereiken. Het archetypische karakter van de *Ballade* wordt hiermee sterk benadrukt en het is om deze reden, dat de fitteridentificatie beëindigd wordt. Aangenomen namelijk dat de 'ik in 't zwart' haar gehandhaafd had en het begin van XIII anders was geweest, bijvoorbeeld zo:

Na jaar en dag leef ik, bejaarde fitter,
in 't ouwemannenhuis. Mijn haar is wit

dan zou deze veralgemening er niet zijn geweest, had de 'ik in 't zwart' niet samen met de lezer de fitter hervonden. Hij neemt dus afstand van zijn ideaal-ik om hem dichter bij elk

ander mens te brengen. Zoals zijn queeste van II-XI model staat voor zijn hele leven, zo staat dit leven weer model voor de 'Werdegang' van iedereen (deelinterpretatie 3).⁷⁴

Dan volgt nu de bespreking van de afzonderlijke sonnetten. XII luidt:

Het hoofdbestuur van 't christelijk vakverbond
roept alle gas- waterfitters heden
in spoedvergadering bijeen, deelt mede
dat een van hen de reglementen schond

door met zijn instrumenten op te treden
op alle plaatsen waar hij zich bevond
en eist, nu 't hele lichaam heeft geleden,
belijdenis van schuld op deze grond.

Voor 't eerst in de historie van het vak
knielen de gas- en waterfitters neer,
zonder inmiddels naar een gat te zoeken;
tesamen solidair in alle hoeken.

Dan zegt de voorzitter: zondig niet meer.
En zij vertrekken, dood op hun gemak.

In het algemeen mag worden verwacht, dat een vakbond de belangen van de werknemers behartigt en, indien nodig, de strijd met de werkgevers niet schuwt. Dit nu is hier allerminst het geval. De fitter wordt ervan beschuldigd *de reglementen* (XII,4) te hebben 'geschonden'

door met zijn instrumenten op te treden
op alle plaatsen waar hij zich bevond (XII,5-6)

Zijn hele onderneming, die een aanval inhield op de vigerende normen omtrent het gasfitters-beroep, deze door de creatie in plaats van reparatie van een gat doorbrak en hem zodoende niet alleen op voor gasfitters geëigende, maar *op alle plaatsen* deed 'optreden', ook in het flatgebouw, wordt door *Het hoofdbestuur van 't christelijk vakverbond* (XII,1) veroordeeld als zijnde schadelijk voor alle fitters. Geheel in strijd met de genezende doelstelling ervan wordt zijn queeste tegen het gasbedrijf als een ook de vakvereniging ondermijnende actie beschouwd, waardoor - het betreft hier een paulinische gedachte (1 *Korinthe* 12,26) (Fens p.31) - *'t hele lichaam heeft geleden* (XII,7). Dit maakt duidelijk dat *'t christelijk vakverbond* in feite niet meer is dan een verlengstuk van het werkgeversdeel van het gasbedrijf, vergelijkbaar met de krantejournalistiek en de *Scholen* (X,11). Het is een organisatie waarvan *Het hoofdbestuur* enkel de taak heeft om het gaschristendom in stand te houden en voor het overige de gemoederen kalm te houden. Bij het adjectief *christelijk* moeten we ons dan ook niet voorstellen, dat er in de theocratisch ingerichte samenleving van de *Ballade* ook vakverenigingen van een andere signatuur zouden zijn. Het heeft de functie de overeenkomst tussen de religieuze opvattingen van het gasbedrijf en de fitters te benadrukken en werkt slechts in zoverre onderscheidend, dat het aangeeft dat de fitter als een dissident wordt gezien.

De schade die hij het vakverbond heeft toegebracht maakt een schuldbelijdenis van de andere fitters noodzakelijk. Dat zijn niet alleen gas-, maar ook waterfitters, waardoor XII het begin van III:

Zal ik de woning onder water zetten ?
Of gaten in de gasgeleiding slaan ? (III,1-2)

in gedachten roept. Ik interpreteerde dat de dreigende suïcide die uit deze regels spreekt in laatste instantie het gevaar van een volledige, ongeneeslijke dissociatie symboliseert (zie

p.130-131) en zou, nu het gas en water wederom gecombineerd voorkomen, aan XII een vergelijkbare betekenis willen toekennen, hoewel met dit verschil dat in III de 'ik in 't zwart' zelf door zo'n dissociatie wordt bedreigd, in zijn fitteridentificatie, terwijl hij haar deze keer vanuit zijn nieuwverworven inzicht bij zijn voormalige collega's constateert. Het karikaturale beeld dat hij daarbij van hun doen en laten schetst contrasteert, zoals Middeldorp heeft opgemerkt, duidelijk met zijn eigen godservaring in IX (zie p.37). Het daaruit resulterende inzicht in de ware aard van het gaschristendom bracht een ironie met zich mee die zich al uitte in *De gasfabrieken draaien op hun as* (XI,1) alsmede *Daar komt geen enkel ambacht aan te pas* (XI,6) en die in dit sonnet wordt voortgezet, overigens ook in XIII en XIV. De humor die het tweede macroterzet van de *Ballade* kenmerkt (cf. Fens p.44) is een ironische variant van de contrasterende focalisatie, gericht tegen het gasbedrijf.

Ik licht dit toe aan de hand van de 'biecht' waarin de fitters ter delging van hun schuld verzinken.

Voor 't eerst in de historie van het vak
 knielen de gas- en waterfitters neer,
 zonder inmiddels naar een gat te zoeken;
 tesamen solidair in alle hoeken. (XII,9-12)

De manifeste betekenis hiervan is, dat de fitters gedurende hun schuldbelijdenis niet aan het werk zijn, wat op zichzelf een weinig verrassende mededeling mag heten. Wel zeer opvallend daarentegen is het feit dat zij *Voor 't eerst in de historie van het vak* hun beroep niet uitoefenen. Deze tijdsbepaling verwijst naar de zondeval, waardoor het gaschristendom in zo sterke mate is bepaald, en wekt zodoende de indruk dat de fitters door niet te werken voorgoed van de zonde worden verlost; *in spoedvergadering bijeen* (XII,3) geroepen lijken zij in eschatologische zin te worden *veranderd* (cf. 1 *Korinthe* 15,51), waarvoor de tekst nog meer aanwijzingen biedt. Het zijn namelijk niet slechts enkele, maar *alle gas- en waterfitters* (XII,2) die *tesamen* komen, waartoe ze bovendien door het belangrijkste orgaan van 't christelijk vakverbond, het *hoofdbestuur* (XII,1), worden opgeroepen, en dit nu vanuit de mondiale verbreiding van het gaschristendom geïnterpreteerd (zie p.125-126) leidt tot de conclusie dat er in XII een apocalyptische 'massameeting' plaatsvindt. De fitters lijken evenals de *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2) uit alle delen van de wereld afkomstig te zijn, *knielen [] tesamen solidair in alle hoeken*, worden toegesproken door een Christusachtige voorzitter (XII,13), kortom, alluderen op de volgende tekst uit de *Openbaring*: *En na dezen zag ik vier engelen staan op de vier hoeken der aarde, houdende de vier winden der aarde, opdat geen wind zou waaien op de aarde, noch op de zee, noch tegen enigen boom. [] Na dezen dag zag ik, en ziet, een grote schare, die niemand tellen kon, uit alle natie, en geslachten, en volken, en talen, staande voor den troon, en voor het Lam, bekleed zijnde met lange witte klederen, en palmtakken waren in hun handen. / En zij riepen met grote stem, zeggende: De zaligheid zij onzen God, Die op den troon zit, en het Lam. / En al de engelen stonden rondom den troon, en rondom de ouderlingen en de vier dieren; en vielen voor den troon neder op hun aangezicht, en aanbaden God, / Zeggende: Amen. De lof, en de heerlijkheid, en de wijsheid, en de dankzegging, en de eer, en de kracht, en de sterkte zij onzen God in alle eeuwigheid. Amen* (*Openbaring* 7,1 en 9-12).

De *schare* waarover hier gesproken wordt bestaat uit de honderdvierenveertigduizend uitverkorenen, *die van de aarde gekocht waren [en] met vrouwen niet bevekt zijn* (id. 14,3-4; zie ook id. 7,4). Met hen kunnen de fitters zich uitstekend identificeren, want wat de voorzitter tot hen zegt: *zondig niet meer* (XII,13), is naar Pikaart terecht veronderstelt ontleend aan Christus' woorden tot de overspelige vrouw uit het evangelie van Johannes (8,1-11) (Pikaart 1976, p.381). Hun schuldbelijdenis dient ertoe de seksualiteit rigoureuus uit te bannen, hetgeen ook uit *zonder inmiddels naar een gat te zoeken* (XII,11) blijkt. De vaginale symboliek van *een gat* impliceert dat de fitters door het niet te zoeken alle erotische gevoelens, door de

fitter in hen wakker geroepen, weer verdringen in het onbewuste, waarmee hun schuldbelijdenis evenwel niet meer dan een schijnvertoning en een afweermiddel wordt. Er volgt dan ook automatisch vergeving door de voorzitter van het vakverbond, die weliswaar een Christusrol vertolkt, maar zich in tegenstelling tot de fitter niet echt met hem identificeert en daarom hoogstens een pseudoverlosser is. Na zijn *zondig niet meer* vertrekken de fitters *dood op hun gemak* (XII,14), dat wil zeggen: voor hun gevoel als uitverkorenen op wie het eeuwige leven wacht, maar in wezen als psychisch gestorvenen (cf. Lodder 1973, p.47), lijdend aan een dissociatie. Is op de schare uit de *Openbaring* het bijbelwoord *De dood is verslonden tot overwinning* (1 *Korinthe* 15,54) van toepassing, voor hen geldt het omgekeerde. Zo treffen we ook in XII het motief van de heilsenantiodromie aan. De overwinning op de zonde van de fitter is eigenlijk een nederlaag en het vakverbond, dat als christelijk vakverbond voor de fitters als het ware een koesterende moederkerk is, een liefhebbende moeder (cf. p.79), is voor de 'ik in 't zwart' een benauwende organisatie, een verschrikkelijke moeder, die hij blijkens *nu 't hele lichaam heeft geleden* (XII,7) in zijn fitteridentificatie echter overwonnen heeft (deelinterpretatie 11).

De positieve gevolgen hiervan beginnen in XIII opnieuw zichtbaar te worden, hoewel het sonnet in eerste instantie het omgekeerde suggereert.

Na jaar en dag hervinden wij de fitter
in 't ouwemannenhuis. Zijn haar is wit;
een kindse vent, die in een stratengids
namen te spellen zit, letter voor letter.

Tafel en bed heeft hij te delen met
postbode, wisselopper en loodgieter.
Hij krijgt gedurig op z'n sodemieter,
omdat hij altijd op het eten vit.

Er is tot aan zijn dood voor hem gezorgd.
Begrafenis- en ziekgelden lonen
de moeite om weldadigheid te tonen
en maken dat de vader hem niet wortt.
Publieke werken gaf hem onderdak.
Hij mag beschikken over pruimtabak.

De omstandigheden van de fitter zijn hier hoogst onaangenaam. Op hoge leeftijd ondergebracht in 't ouwemannenhuis (XIII,2) heeft hij *Tafel en bed [] te delen met / postbode, wisselopper en loodgieter* (XIII,5-6) en krijgt hij *gedurig op z'n sodemieter* (XIII,7). Hij bevindt zich in een homoseksuele situatie (zie p.39-40) of, wanneer we *sodemieter* bijbels interpreteren, in een soort Sodom en Gomorra, wat daarom zo pijnlijk voor hem is omdat hij er blijkens *heeft [] te delen* toe gedwongen wordt en in het oudemannenhuis natuurlijk ook de 'gij' moet missen.

Opmerkelijk is dat hij door *Publieke werken* (XIII,13), dus door een niet-gemeentelijke instantie - 'gemeente' en 'publieke' zijn vanwege de dubbele betekenis van het eerste woord in de *Ballade* niet synoniem, maar antoniem - in het oudemannenhuis is ondergebracht. Op grond daarvan interpreteer ik dat deze lokatie een door het gasbedrijf gestigmatiseerde opbergplaats voor zondige dissidenten is, een getto voor lieden als de fitter, echter wel een getto waarmee de zonde effectief kan worden bestreden en dat het gasbedrijf daarom door middel van subsidies als *Begrafenis- en ziekgelden* (XIII,10) en een *verzorging tot aan [de] dood* (XIII,9) in stand houdt. Het betreft hier anders gezegd niet meer dan een vorm van farizeïsche liefdadigheid, die trouwens het leven in het oudemannenhuis weer corrumpeert, want het is enkel deze 'bedeling' waardoor de fitter *weldadigheid* (XIII,11) wordt betoond en *de vader hem niet wortt* (XIII,12). Afhankelijk als deze functionaris is van de generositeit van

het gasbedrijf vertegenwoordigt ook hij het patriarchale godsbeeld daarvan, ondanks het feit dat hij aan het hoofd van een niet-gemeentelijke instelling staat. Hij is een zetbaas die het vuile werk moet opknappen.

Vanwege dit alles symboliseert het oudemannenhuis het hele complex van verdringing van de erotiek, schaduw en dissociatie. Maar, daardoor gaat er in *en maken dat de vader hem niet wort* (XIII,12) ook de diepere betekenis van

Hij zou het hoofd verliezen. Dat kon niet.

Dat kostte ook de directeur zijn kop (VI,12-13)

meespelen. Evenals deze regels heeft *en maken dat de vader hem niet wort* betrekking op een ongewenste, voortijdige dood van de fitter, die de mogelijkheid tot individuatie wegneemt (zie p.137-138). In

Er is tot aan zijn dood voor hem gezorgd.

Begrafenis- en ziekgelden lonen

de moeite om weldadigheid te tonen

en maken dat de vader hem niet wort (XIII,9-12)

maakt de 'ik in 't zwart' dus duidelijk, dat er aan de opportunistische reden van de vader om de fitter in leven te houden in wezen een totaal ander, tegengesteld motief ten grondslag ligt. De begrafenis- en ziekgelden garanderen zijn natuurlijke stervensproces en het daarmee verbonden noodzakelijke *gedurig* (XIII,7) lijden *tot aan zijn dood*, omdat enkel daardoor de wedergeboorte kan plaatsvinden. Hieruit blijkt wel dat de vader in de rij van de directeur, het directielid en de daghit thuishoort. Ook hij is een paradoxaal personage. Aan het hoofd staande van het oudemannenhuis heeft hij weliswaar een relatie met het gasbedrijf, maar draagt hij toch ook, ondanks zichzelf, bij aan het individuatieproces.

De barre omstandigheden die de fitter te verduren heeft dienen hem derhalve eigenlijk tot heil, waarop, bleek aan het begin van deze paragraaf, *hervinden in Na jaar en dag hervinden wij de fitter* (XIII,1) al anticipeert. Het loont de moeite na te gaan of er wat dit betreft nog meer preludes zijn. Meeuwesse maakt in dit verband een waardevolle opmerking wanneer hij zich - voorzichtig tastend naar de steen der wijzen - naar aanleiding van het eerste kwatrijn afvraagt:

Zal hij nog ooit ergens zijn doel bereiken ? In de straten van die grote stad misschien, waarvan Johannes in 'De Openbaring' spreekt, de straten van het uit de hemel neerdalende Jeruzalem ? Het is niet onmogelijk dat de tekst dit suggereert (Meeuwesse 1970, p.23).

Op grond van mijn hele interpretatie ben ik hier minder terughoudend dan Meeuwesse en neem ik ook zijn (in voetnoot 5 gedane) suggestie over dat *Zijn haar is wit* (XIII,2) op de wederkerende Christus alludeert, in concreto op *En Zijn hoofd en haar was wit, gelijk als witte wol, gelijk sneeuw; en Zijn ogen gelijk een vlam vuurs* (Openbaring 1,14). Wel is het zo, dat in het visioen van Johannes Christus als een machtige, triomferende en ook wrekende gestalte wordt voorgesteld, die is gekomen om te oordelen over de levenden en de doden, terwijl de fitter een deerniswekkende, zelfs *kindse vent* (XIII,3) is. Dit sluit echter aan bij het motief van de heilsenantiodromie, omdat, zo komt het mij voor, het Christusbeeld van Johannes meer tot de verbeelding van het gasbedrijf spreekt en de fitter in contrast daarmee de navolging van Christus symboliseert.

Maar daarnaast vertegenwoordigt hij nog meer, naar uit een interpretatie van het adjectief *kindse* (XIII,3) kan worden opgemaakt. In zijn primaire betekenis van 'zwakzinnig' of 'de-ment' vestigt het de aandacht op het lijdensaspect van de 'imitatio Christi', maar suggereert het tegelijk, zoals *je bent getikt* (VIII,11), dat de fitter bij uitstek in die toestand in staat is de diepere, goddelijke harmonie in de werkelijkheid te zien (zie p.123). In die zin anticipeert *kindse* op de wedergeboorte die in XIV zal plaatsvinden en maakt het van de bejaarde fitter

de oude wijze, het archetype dat onmiddellijk vóór de individuatie verschijnt (zie p.80). Het adjectief betekent echter ook 'gelijk een kind', waardoor het 'zelf', dat de fitter eveneens symboliseert en dat hier vanzelfsprekend tevens in zijn Christusrol aanwezig is, zich ook gaat manifesteren. De archetypen van de oude wijze en het 'zelf' vloeien hiermee in de fitter samen, hetgeen aldus te interpreteren is dat hij zich in XIII op de rand van de individuatie bevindt. Hij verblijft in het overgangsgebied tussen leven en dood-wedergeboorte en ziet, namen spellend in een *stratengids* (XIII,3), in het Sodom en Gomorra van het oudemannenhuis de contouren van het nieuwe Jeruzalem reeds verschijnen.

De overige aspecten van XIII kunnen vanuit dit gezichtspunt worden geïnterpreteerd. In het geval van de *postbode* (XIII,6) is dat vrij evident, omdat hij naar de briefregel "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13) verwijst, bij de *wisselopper* (XIII,6) daarentegen is er een meer verborgen aanwijzing. Wanneer we namelijk in *loper* de betekenis van 'sleutel' meelesen, dan wordt de wisselopper een personage dat *het slot* (VIII,13) dat de toegang tot de 'gij' verspert kan openen, het leven zonder haar kan ver'wissel'len voor dat met haar, waarmee hij overeenkomt met de Petrusgestalte of hemelpoortier die de conciërge (mede) is en contrasteert met de door de *valse sleutels* (I,12) geïmpliceerde antichrist (zie p.127 en 137).⁷⁵ En het derde personage, de *loodgieter* (XIII,6), releveert zoals in III, IV en XII het onbewuste, dat zich hier echter aan de verdringing door het bewuste gaat onttrekken omdat het symbool daarvan, het gas, niet meer aanwezig is. De regel *omdat hij altijd op het eten vit* (XIII,8) geeft dit subtiel te kennen. Hij grijpt allereerst terug op de maaltijd van V, die al een allusie op de 'hieros gamos' bleek te bevatten (zie p.135), maar veronderstelt daarnaast kook-activiteiten. Deze nu kunnen niet worden verricht zonder van het vuur gebruik te maken, sterker nog: bij de bereiding van voedsel wordt het gas aangestoken, het verdwijnt door te verbranden, zodat *omdat hij altijd op het eten vit* precies aangeeft op welke nieuwe wijze de fitter zijn vak is gaan beoefenen. Zeker niet in de laatste plaats vanwege de fonologische homonymie tussen *vit* en 'fit', die in dit verband evenals de ambiguïteit van *de fittings* (III,3) de functie van een symbolische antonimie heeft (zie p.131). In XIII zien we anders gezegd de onverzoenlijke tegenstelling van gas en water plaatsmaken voor een 'coniunctio oppositorum' van water en vuur, die de harmonische wisselwerking tussen het bewuste en het onbewuste symboliseert.⁷⁶ Het humoristische aspect van de woordspeling *vit* / 'fit' krijgt hiermee een fitter-vriendelijk en daardoor gasbedrijf-onvriendelijk effect.

Dat geldt ook voor de slotregel van XIII: *Hij mag beschikken over pruimtabak*, aangenaomen althans dat Fens gelijk heeft met zijn opmerking:

Dat de gasfitter [] 'mag beschikken over pruimtabak' is een door Achterberg niet onaardig verwoorde consequentie van zijn beroep: roken zal hij als gasfitter nooit hebben mogen doen ! (Fens 1968-1969, p.199-200)

De implicatie hiervan zou wat mij betreft dan zijn, dat de fitter door niet te roken gevrijwaard blijft van een nauwelijks minder schadelijk gas dan dat van het gasbedrijf, waardoor hij de beschikking krijgt over een goede, voor de wedergeboorte benodigde ademhaling.⁷⁷ *Hij mag beschikken over pruimtabak* zou daarmee zijn teraardebestelling in XIV voorbereiden⁷⁸, zoals heel XIII doet. Wat dit betreft nog een laatste opmerking over het homoseksuele aspect van het sonnet. De *postbode*, *wisselopper* en *loodgieter* kunnen op grond van hun betekenis als andere hoedanigheden van de fitter worden beschouwd, maar de homoseksuele context van hun relatie is zeker niet "een heel harde kwalificatie door de 'ik' van [zijn] tragische situatie", zoals Fens zegt (zie p.39). Integendeel, de 'ik in 't zwart' geeft ermee te kennen dat hoe onaangenaam de gedwongen samenleving met zijn tafel- en bedgenoten voor de fitter ook mag zijn, de vier personages in wezen een quaterniteit vormen (zie p.86) waarin "een 'cryptogame' verbintenis" (Lodder p.40) ofwel "het geluk van de 'hieros gamos'" (Meeuwesse p.40) en daarmee van het 'zelf' wordt aangekondigd. De homoseksueel symboliseert de individuatie, interpreteerde ik al naar aanleiding van *geflikt* (VIII,14) (zie p.144), waaraan nu

evenwel ter nuancering dient te worden toegevoegd dat hij niet zozeer de voltooide individuatie representeert, maar de mens in wie het individuatieproces zijn voltooiing nadert. De homoseksueel is, gegeven het feit dat de fitter in XIII weliswaar met de postbode, wissel- loper en loodgieter in de 'hieros gamos' verbonden is, maar evenals in VIII nog niet met de 'gij', als het ware een Adam uit wie Eva bezig is te ontstaan (deelinterpretatie 14).

Het slotsonnet XIV luidt:

In 't eind sloten zijn ogen zich voorgoed.
De mond viel open, maar werd opgebonden.
Hij werd gemeten en geschikt bevonden
een doodkist op te vullen van zes voet.

En allen brachten hem een laatste groet:
Jansen, daghit en directeur, zij stonden
eendrachtig met die van de flat verbonden;
als ik in 't zwart, met stok en hoge hoed.

Aan 't graf hield verder iedereen zijn mond.
Men trad vooruit en schouwde kritisch hoe
de fitter langzaam wegzonk in de grond,
als om hem nog op fouten te betrappen,
nu hij zijn laatste gat had op te knappen.
Hij rust in God. De aarde dekt hem toe.

Allereerst zou ik aandacht willen schenken aan de slotregel van dit sonnet: *Hij rust in God. De aarde dekt hem toe*, die volgens Meeuwesse betekent dat de fitter de 'gij' "- logos en eros beide - als zijn vader en moeder in een uiteindelijke vrede [vindt]" (zie p.33). Dat Meeuwesse hier op het androgyn godsbeeld van de *Ballade* attendeert lijkt me correct, maar dat dit door de 'gij' belichaamd wordt is een onnauwkeurigheid. De 'gij' is in XIV primair de aarde of het *laatste gat* dat de fitter *op te knappen* (XIV,13) heeft, *de grond* (XIV,11) waarin hij 'wegzinkt', met andere woorden: de liefhebbende moeder die hem na zijn dood opnieuw tot leven brengt en die daardoor als anima (zie p.85) in zijn 'zelf', het 'imago Dei in homine', wordt opgenomen. Ik verschil dus in zoverre van mening met Meeuwesse, dat ik *Hij rust in God. De aarde dekt hem toe* als een symbool van het 'zelf' zie en niet als een omschrijving van de 'gij', die weliswaar tot het 'zelf' behoort, maar het daarom nog niet is. Wat deze regel eigenlijk uitdrukt, is dat de fitter nu *voorgoed* (XIV,1) ontdekt, na het in IX en X al kort- stondig te hebben ervaren, hoe een louter patriarchaal godsbeeld, aangegeven door het op zichzelf clichématige *Hij rust in God*, door een vrouwelijke component, aangegeven door *De aarde dekt hem toe*, wordt aangevuld en daarmee verandert.

Het ligt derhalve voor de hand om met Fens te veronderstellen, dat *De mond viel open* (XIV,2) verwondering uitdrukt (zie p.45), temeer omdat hetzelfde met betrekking tot *Ben ik daarvoor onder de grond gekropen* ? (X,5) kon worden geconstateerd (zie p.146). Daaren- boven wordt deze verwondering blijkens *De aarde dekt hem toe* (XIV,14) gekoppeld aan de slaap en daarmee aan de droom, zodat XIV al met al suggereert dat de fitter in de dood moest inslapen om in gedeïficeerde staat in een nieuwe, in het leven niet bewoonbare droom- wereld te kunnen ontwaken. Het betreft hier opnieuw een droomintensivering, die gegeven het schema:

- I-XIV: droom
- II-XI: fitteridentificatie binnen de droom
- XIV: goddelijke droomwereld binnen de droom,
niet binnen de fitteridentificatie,
maar wel enkel voor de fitter toegankelijk

minder diepgelaagd is dan de overige, maar desalniettemin zeer belangrijk, omdat ze de laatste en ultieme is. Dat ze als zodanig bovendien een erotische dimensie heeft, wordt geïndiceerd door de combinatie van de vaginale symbolen *doodkist* (XIV,4) en *gat* (XIV,13) met het fallische symbool *voet* (XIV,4) (cf. p.146). Moet in het leven de cohabitatie een 'unio mystica' zijn die een voorafbeelding van de 'hieros gamos' na de dood geeft (zie p.138), de 'hieros gamos' zelf wordt weer als een erotische gebeurtenis voorgesteld.

Aangezien het ontwaken van de fitter tegelijk zijn wedergeboorte is, duidt *De mond viel open* (XIV,2) er ook op dat hij ademt. Interessant in dit verband is de toevoeging *maar werd opgebonden* (XIV,2), waarmee waarschijnlijk wordt bedoeld dat er een reep stof om het hoofd van de fitter werd gebonden (via zijn onderkaak) om ervoor te zorgen dat zijn mond niet openzakt.⁷⁹ Ik kan dit moeilijk anders lezen dan als een herhaling van de post-prenatale symboliek van X, en wel omdat *opgebonden* me vanwege mijn interpretatie dat de fitter ademt en wordt wedergeboren ook aan de navelband doet denken, 'een smalle strook linnen (of andere stof), die stevig om de navel van pasgeboren kinderen gebonden wordt, wanneer deze nog niet helemaal gesloten is' (VD). Het opmerkelijke verschijnsel doet zich voor, dat de mond van de fitter met een navel is te associëren of dat hij, om het duidelijker te zeggen, enerzijds zelfstandig ademt, maar terzelfdertijd via zijn adem in contact is met de moeder (hier de moeder aarde), wat precies datgene is waardoor de post-prenatale situatie zich als symbool van de individuatie kenmerkt (zie p.146-147 en 181, noot 63).

Wanneer nu *De mond viel open, maar werd opgebonden* (XIV,2) impliceert dat de fitter ademt en wordt wedergeboren, dan veronderstelt *Aan 't graf hield verder iedereen zijn mond* (XIV,9) weer dat dit niet opgaat voor degenen die hem ter aarde bestellen: Jansen, daghit, directeur, *die van de flat* (XIV,7) en de 'ik in 't zwart' (cf. Lodder 1973, p.50). Dit gezelschap vertegenwoordigt daarom niet de emanatie die Ruitenberg-de Wit erin ziet: de "complexe zielegedaante" (Ruitenberg-de Wit 1978, p.138) of "het subtiele lichaam" (id.) van de fitter, dat via zijn mond 'uittreedt' (zie ook p.112 van deze studie, noot 77), maar naar ik aldoo heb betoogd al het kwaad waarvan hij nu door *een laatste groet* (XIV,5) definitief wordt bevrijd, zij het dat de 'ik in 't zwart' wat dit betreft een uitzonderingspositie inneemt (waarover aan het slot van deze paragraaf meer). Ik som nog even op: de daghit symboliseert het verdrongen erotische aspect van de anima, de flatbewoners de schaduw, evenals de directeur, die tegelijk de vroegere, door die archetypen gedomineerde identiteit van de fitter is. En alle personages samen vertegenwoordigen wellicht ook de verschrikkelijke moeder. In dat geval moet *drachtig* in

[] zij stonden
eendrachtig met die van de flat verbonden;
als ik in 't zwart, met stok en hoge hoed

als 'zwanger' worden geïnterpreteerd, wat niet de meest voor de hand liggende lezing is - men denkt bij *eendrachtig* vooral aan 'solidair' en 'één van dracht, kleding' -, maar desondanks een aanlokkelijke mogelijkheid, aangezien XIV dan behalve de wedergeboorte van de fitter ook zijn positie daarvoor in "der Urschoss [] der Grossen Mutter [] des Unbewussten" (Neumann p.105, noot 15) zou symboliseren.⁸⁰ Het sonnet zou hiermee dus twee qua tijd verschillende situaties simultaan uitbeelden en zodoende evenals de overgang van IX naar X suggereren, dat er op het moment van de wedergeboorte een 'enantiodromie' van de verschrikkelijke moeder in de liefhebbende, de aarde, plaatsvindt.

Verder is een intrigerende figuur bij de begrafenis van de fitter *Jansen* (XIV,6); intrigerend, omdat hij tot nu toe geen actieve rol in de *Ballade* heeft gespeeld. Wel werd hij kort genoemd in

Daar wonen ene Jansen en de zijnen,
alsof ge mij in deze naam ontwijkt (I,7-8)

regels waaruit blijkt dat hij de wettige echtgenoot van de huiselgenares is, zulks in tegenstelling tot de briefschrijver van III, die weliswaar door de krantejournalist uit dat sonnet met hem wordt geïdentificeerd, maar als zelfprojectie van de fitter een fantasie-Jansen en als zodanig een alternatief voor de echte is (zie p.133-134). Jansen en de briefschrijver vormen elkaars tegenpool, zodat de eerste moeilijk iets anders dan een belichaming van de antichrist kan zijn, aangezien de tweede met de wederkerende Christus correspondeert. Jansen representeert dus, zoals de appelkoopman van I, de schaduw in haar meest klassieke gedaante (zie Barz p.78), waarmee tevens opnieuw het apocalyptische karakter van de *Ballade* wordt gereleveerd. Dat zou eventueel ook de functie van zes in *een doodkist* [] *van zes voet* (XIV,4) kunnen zijn, een getal dat we al aantreffen in de kloktijden van IV en VII (zie p.116-117), Meeuwesse (zeer voorzichtig) in verband brengt met het feit "dat ook Jezus volgens de monnik Epifanius ongeveer zes voet lang was" (Meeuwesse 1970, p.23, voetnoot 6), Lodder vanuit de piëtistische gedachte verklaart dat "ieder christen [] 'in Christus [recht heeft] op zes voet grond van Gods aardbodem'" (Lodder 1973, p.24, noot 34)⁸¹ en dat met het belangrijke sonnet VI een zekere nadruk krijgt. Men zou het in de *Ballade* ook aan het feit kunnen relateren dat de *Openbaring* het 66ste bijbelboek is, evenals aan de zes scheppingsdagen en, in samenhang daarmee, aan de verwachting dat Christus aan het einde der zesde wereldperiode zal wederkeren⁸², met andere woorden: aan de relatie tussen Adam en Christus (de fitter) als de (een) tweede Adam, wiens wederkomst het paradijs herstelt.

Hiermee is wat ik zoëven zei, namelijk dat het gezelschap dat de fitter ten grave draagt in tegenstelling tot hem niet wordt wedergeboren, harmonisch te verbinden. De fitter sterft en wordt als een Christus opnieuw geboren, de anderen blijven leven maar zijn daardoor verdoemd. We stuiten hier voor het laatst op het motief van de heilsenantiodromie, dat nog in een aantal aardige details aanwijsbaar is. Allereerst in de naam *Jansen* (XIV,6), omdat de daarin vervatte allusie op de *Openbaring* van Johannes (zie p.126-127) niet op Johannes zelf, maar juist op de antichrist betrekking heeft. Vervolgens is een tweede voorbeeld

Men trad vooruit en schouwde kritisch hoe
de fitter langzaam wegzonk in de grond (XIV,10-11)

Waar het me om te doen is, is *schouwde kritisch*. Aan de ene kant ligt *schouwde* in de sfeer van *Het werd intussen middag zie ik wel* (X,10), *Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen* (XI,2) en

maar nam vanavond vast in ogenschouw
het uit de grond gerezen flatgebouw (V,11-12)

aangezien het woord op vislonaire vermogens betrekking heeft, maar aan de andere kant wordt deze betekenis weer teniet gedaan door *kritisch*, dat duidelijk in de richting van de verstikkende werking van de ratio wijst, kenmerkend voor het gasbedrijf. Wat *Men* [] *schouwde kritisch* hiermee suggereert, is dat Jansen en consorten niet in staat zijn om de goddelijke droomwereld van de fitter te zien, waardoor, vanuit hun optiek beschouwd, in *De aarde dekt hem toe* (XIV,14) ook de betekenis van 'maakt hem onzichtbaar', 'negeert en verdringt hem' gaat meespelen en *Hij rust in God* (XIV,14) een cliché blijft.

Ook wijs ik op

Hij werd gemeten en geschikt bevonden
een doodkist op te vullen van zes voet. (XIV,3-4)

Deze gebeurtenis alludeert op het bekende *gij zijt in weegschalen gewogen; en gij zijt te licht gevonden* (*Daniël* 5,27) (Fens p.31), maar varieert dit bijbelvers tegelijk op een manier die wel een zeer fraai voorbeeld van heilsenantiodromie en contrasterende focalisatie oplevert. Vanuit het standpunt van het gaschristendom geïnterpreteerd, is er geen verschil tussen het 'meten' van de fitter en het 'wegen' waarover *Daniël* spreekt. De vertegenwoordigers ervan matigen

zich het goddelijke recht van beoordeling na de dood aan, ver-oordelen de fitter en proberen hem zelfs bij zijn begrafenissen *nog op fouten te betrappen, / nu hij zijn laatste gat had op te knappen* (XIV,12-13). Deze hybris wordt echter onmiskenbaar afgestraft, want vanuit de 'ik in 't zwart' bezien valt het oordeel over de fitter niet negatief, maar positief uit. De variant op *Daniël* betekent immers niets anders dan dat hij in plaats van 'te licht' juist 'zwaar genoeg' bevonden wordt: zwaar genoeg om *een doodkist op te vullen*, vervolgens *in de grond te 'verzinken'* (XIV,11) en te deïficeren. Hij is het die het meeste gewicht in de schaal legt en niet zijn critici, wier oordeel over hem enkel deel uitmaakt van het vonnis door de werkelijke God, zoals in X.

En tenslotte: door de interferentie van het vers uit *Daniël* en zijn variant in XIV wordt een verticale, op- en neergaande beweging met een horizontale gecombineerd, waarmee de hele ruimtelijke dynamiek van de *Ballade* wordt opgeroepen. Om die reden zou ik aan *op te knappen* in *nu hij zijn laatste gat had op te knappen* (XIV,13) niet alleen de bij het gasbedrijf passende betekenis van 'repareren' willen toekennen, maar vooral die van 'in betere toestand brengen' (VD), van 'verfraaien' dus. Deze tweede betekenis past bij de specifieke taakopvatting van de fitter, die na de liftervaring van IX opnieuw in een kleine ruimte, in zijn grafkuil en zijn *doodkist* (XIV,4), die hij blijkens *op te vullen* (XIV,4) bovendien volledig 'dicht', tot de beleving van de oneindig grote ruimte van het gat dat God is komt.

Al deze gebeurtenissen van het slotsonnet van de *Ballade* worden in het imperfectum verteld (zie p.65, noot 4), dat hier dezelfde functie heeft als VI, *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14). De 'ik in 't zwart' maakt zich expliciet kenbaar als *ik in 't zwart, met stok en hoge hoed* (XIV,8) en beschrijft zijn eigen, toekomstige begrafenissen in het besef dat zijn leven nog slechts een doodsslaap is. Aan de andere kant: dit besef bepaalt de volledige *Ballade*, dus ook XII en XIII, zodat men zich kan afvragen of de 'ik in 't zwart' XIV niet net als die sonnetten in het historisch presens had kunnen vertellen om aldus zijn droom opnieuw te beleven. Het inzicht in zijn menselijk tekort zou er geen haar minder door zijn geworden. Ik meen evenwel dat dit toch een ongewenst effect zou hebben gesorteerd, want in ultieme zin gaat het niet om de ervaringen van de 'ik in 't zwart', maar om zijn wedergeboorte als fitter en waar deze vanwege de beëindiging van de fitteridentificatie in de droom niet kon worden beleefd, moet ze bij het vertellen achteraf niet worden vervangen door een herbeleving van de gebeurtenissen als 'ik in 't zwart'. Een dergelijke ervaring is zonder de mogelijkheid om ook de wedergeboorte te kunnen herbeleven gewoonweg niet de moeite waard. Dat er in I, XII en XIII wel herbeleving als 'ik in 't zwart' plaatsvindt lijkt me dan ook mogelijk, omdat de voltooiing van de individuatie in die sonnetten niet aan de orde is, hoewel XIII er al wel een aankondiging van geeft (deelinterpretatie 2).

Een tweede effect van het imperfectum van XIV is dat de afstandelijkheid van de 'ik in 't zwart' ten opzichte van het gasbedrijf er beter door uit de verf komt. Wat dit betreft is

En allen brachten hem een laatste groet:
Jansen, daghit en directeur, zij stonden
eendrachtig met die van de flat verbonden;
als ik in 't zwart, met stok en hoge hoed (XIV,5-8)

het meest informatief. De syntactische structuur van deze strofe, in casu de door de puntkomma aangebrachte grens, maakt duidelijk dat de 'ik in 't zwart' weliswaar qua uiterlijk met de anderen overeenkomt, maar terzelfdertijd niet *eendrachtig* met hen *verbonden* is, zich dus ook van hen onderscheidt. Hij is geen deelnemer aan het gebeuren, enkel toeschouwer, en doorziet de ware aard van het gaschristendom. In tegenstelling tot de andere aanwezigen heeft hij geleerd de erotiek niet langer te verdringen, omdat hij de positieve waarde ervan heeft ingezien. De schaduw heeft in zijn geval dan ook geen negatieve betekenis, maar een positieve: die van natuurlijke vitaliteit en chthonische numinositeit (zie p.78 en 89). Daarmee is hij los gekomen van zijn vroegere directeursidentiteit, die hij daarom verzelfstandigt, en is hij

in afwachting van zijn sterven al enigszins de nieuwe fitter-directeur van het gasbedrijf geworden (zie p.126), die weet dat de erotiek in plaats van een kwalijk gevolg van de zondeval een voorafbeelding van de wederopstanding is en dat de fitter, het symbool van zijn 'zelf', in hem tot ontwikkeling komt.

4.4 POETICA

Na in de vorige paragrafen de *Ballade* op het niveau van de gebeurtenissen te hebben beschreven, interpreteer ik haar nu als expliciete versinterne poëtica (zie p.42).

Aan het begin van paragraaf 2.7 bleek, dat het vooral de homonymie 'dichtmaken' en 'een gedicht schrijven' van *gedicht* in de regel *Eindelijk is het kleine lek gedicht* (IV,1) is op grond waarvan een poëticaal laag in de *Ballade* kan worden gepostuleerd. Ik heb deze door Middelburg voorgestelde interpretatie zondermeer overgenomen, omdat ze me vanwege het sterk poëticaal karakter van Achterbergs werk volkomen acceptabel lijkt (zie ook p.68, noot 30), maar meen ook in staat te zijn haar op grond van de hiervoor gevonden resultaten verder uit te diepen. Want, zoals naar aanleiding van Lodders interpretatie reeds duidelijk werd: indien we *Eindelijk is het kleine lek gedicht* inderdaad poëticaal lezen, dan staat er eigenlijk dat dichten het creëren van een gat is (zie p.46-47). Er is met andere woorden een duidelijke parallel tussen mijn interpretatie van het gasfittersberoep en de poëticaal inhoud van deze regel. De nieuwe manier van gasfitten blijkt een poëtische praktijk te symboliseren die kenmerkend op de een of andere manier een opening veroorzaakt. Hoe moet dit precies worden begrepen (deelinterpretatie 18) ?

Voor de beantwoording van deze vraag ga ik terug naar de in paragraaf 2.11 behandelde ingebedde teksten en droomintensiveringen (zie p.59), die ik opnieuw onder elkaar zet.

I-XIV : droom

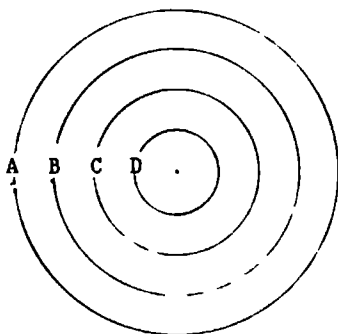
II-XI : fitteridentificatie binnen de droom

III,6-15 : krantebericht: fantasie binnen de fitteridentificatie

III,13 : briefregel: toekomstverwachting binnen de fantasie

Ter uitwerking hiervan het volgende: De droom (A) bestaat uit 14 romeins genummerde sonnetten, waardoor de *Ballade* een macrosonnet wordt. Het feit dat begin en einde hiervan, geboorte en dood-wedergeboorte, ook werkelijk in elkaar besloten liggen, maakt de *Ballade* bovendien tot een sonnettencyclus in de ware zin van het woord. Binnen deze cyclus speelt zich de fitteridentificatie (B) af, die van II tot en met XI loopt, dus uit 10 sonnetten bestaat. Het getal 10 bleek in zijn cyclisch-symbolische betekenis van "the return to unity" en "the beginning of a new, multiple series" (Ciriot p.147) al te corresponderen met het dood-wedergeboorteproces dat de fitteridentificatie uitbeeldt, zodat de voorafbeeldende functie daarvan in de lengte van 10 sonnetten terugkomt. Vervolgens treffen we 10 ook aan in het krantebericht (C), want dit is 10 regels lang, en tenslotte eveneens in de briefregel "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13) (D), die weer 10 lettergrepen (5 jamben) bevat.⁸³ Daarbij is het zo, dat "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" regel 41 van de *Ballade* is, waardoor het sonnetkarakter van de tekst erin terugkeert, namelijk in die zin dat 41 een spiegeling van 14 is. Deze spiegeling is trouwens eveneens aanwezig in de fitteridentificatie, omdat die (III heeft 15 regels) 141 regels telt. Verder doet ook het krantebericht aan een sonnet denken, aangezien het begint bij regel 34 en eindigt met regel 43, dus wordt gemarkeerd door regels die een getalsmatige variatie van de 4-3-4-3-structuur van de *Ballade* zijn en als zodanig bovendien evenals die structuur zelf en 141 en 14-41 een spiegeling bevatten.⁸⁴

Ik breng deze synchronistisch-cyclische structuur in beeld door middel van



en merk op, dat ik deze figuur niet had kunnen construeren zonder de uitdijning van III: *bij de uitoefening van zijn bestaan* (III,7). Had deze regel ontbroken, dan zou de fitteridentificatie geen 141 regels hebben geteld, het krantebericht geen 10, dan zou het ook niet van regel 34 tot en met regel 43 hebben gelopen, net zo min als "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13) regel 41 was geweest. De uitdijning van III veroorzaakt dus de opening waarover ik zoëven sprak, dat wil zeggen: ze is er de oorzaak van dat de *Ballade* het gewone, 14-regelige sonnet op velerlei manieren varieert en de proporties daarvan verre te buiten gaat. Is de cyclus in eerste instantie al een genummerd macrosonnet met een ongebruikelijke macrostrofische indeling van 4-3-4-3, door de uitdijning wordt deze compositie via het krantebericht doorgevarieerd, waarna ze culmineert in regel 41: "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*". Deze is als ingebedde tekst als het ware een microsonnet op het diepste droomniveau, maar als 'mise en abyme' (zie p.118) tegelijk een soort vergrootglas waarmee de hele tekst onder de loep kan worden genomen en als zodanig weer vergelijkbaar met *bij de uitoefening van zijn bestaan*, dat vanwege de uitbreiding van het te verwachten woord 'beroep' naar *bestaan* eveneens een 'mise en abyme' is. Functie en inhoud van deze uitdijning blijken dus duidelijk te corresponderen. Daarenboven vertoont "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" in getalsmatig opzicht een evidente overeenkomst met de regel waarmee ik dit deel van mijn interpretatie begon: *Eindelijk is het kleine lek gedicht*, aangezien het hier regel 1 van sonnet IV betreft. De poëtische betekenis ervan wordt aldus bevestigd, waaraan nog zij toegevoegd dat hij natuurlijk ook regel 44 van de totale *Ballade* is. Dit getal ondersteunt mijn interpretatie in zoverre, dat het ook aanwezig is in het regelaantal van *December* (VG p.260-261, uit *Thebe*), een gedicht dat reeds aan het begin:

Het is dezelfde december
van je dood.
You don't remember...
Weer ligt die straat
aan beide einden
in mist gevat

onmiskenbaar aan de *Ballade* doet denken (cf. Pikaart 1976, p.379) en er verder ook duidelijk mee overeenkomt (deelinterpretaties 17, 19 en 22).⁶⁵

Omdat de *Ballade* als gevarieerd sonnet de spiegelingen 4-3-4-3, 34-43, 141 en 14-41 bevat, kan ze een getalsmatig spiegelsonnet worden genoemd, een getalsmatig spiegelsonnet dat in feite de dichtelijke uitdrukking van de transformatie van de 'ik in 't zwart' in zijn

spiegelbeeld de fitter ofwel 'zelf' is. Wanneer we de poëtische laag van de *Ballade* dan ook logisch in de tot nu toe gegeven interpretatie van de cyclus willen integreren, dan lijkt me de enig mogelijke conclusie dat de 'ik in 't zwart', die evenals de fitter het verteller-dichterschap symboliseert (deelinterpretatie 15), door zijn droom te weten is gekomen dat dit verteller-dichterschap niet levenskrachtig is en daarom moet worden vervangen door een nieuw. Vóór zijn droom schreef hij doodse poëzie, gesymboliseerd door het gasbedrijf en gekenmerkt door clichés in de trant van *De kinderen spelen alweer in de kring* (XI,7) (zie p.151; cf. Otterloo 1982, p.459-460), maar na zijn droom gaat hij een levend getalsmatig spiegelsonnet als de *Ballade* schrijven, nauwkeuriger gezegd: tracht hij de les van zijn droom onmiddellijk in praktijk te brengen door hem in de vorm van dat sonnet te vertellen.⁸⁶ Het resultaat daarvan wordt gesymboliseerd door bovenstaande figuur, een poëtische mandala of dito symbool van het 'zelf', en wel een zeer geslaagd, want het middelpunt ervan: "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13), verbeeldt de 'hieros gamos' en komt in die betekenis overeen met de omtrek, wat een 'coniunctio oppositorum' is die aansluit bij de diverse andere 'verenigingen der tegenstellingen' in de *Ballade*, zowel de ruimtelijke als die van de fitter en de 'gij'. Verder is "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" verbonden met *Eindelijk is het kleine lek gedicht* (IV,1), een regel die als anticipatie op de begrafenis van de fitter in XIV (zie p.132) eveneens op de 'hieros gamos' betrekking heeft en dit ook tot uitdrukking brengt in zijn regelnummer 44: twee quaterniteiten bij elkaar.⁸⁷

Het is belangrijk op te merken dat de hier beschreven mandala principieel verschilt van die uit paragraaf 4.2 (zie p.122). De daar gegeven mandala is immers niet poëtisch van aard, maar enkel een weergave van de gebeurtenissen in de *Ballade*, zodat ik haar ook had kunnen tekenen wanneer de poëtische laag van de cyclus had ontbroken en de religieus-erotische thematiek ervan in de vorm van bijvoorbeeld een verhaal in proza of een gewoon droompro-tocol was verteld. Nu de *Ballade* echter wél een poëtische laag bevat, moet deze thematiek behalve op de 'ik in 't zwart' 'als mens' ook op de 'ik in 't zwart' als verteller-dichter worden betrokken, waardoor ze er een functie bij krijgt, die de eerste overigens niet teniet doet, maar verrijkt. Concentreert men zich namelijk op de 'ik in 't zwart' als mens, dan kan men, zoals tot nu toe is gebeurd, de religieus-erotische symboliek van de *Ballade* op het feitelijke seksuele leven van de 'ik in 't zwart' betrekken. Concentreert men zich daarentegen op zijn hoedanigheid van verteller-dichter, dan verwijst de religieus-erotische symboliek niet langer naar zijn seksualiteit, maar wordt ze een symbool van "het creatieve *mana*, het 'buitengewoon werkzame'" (Jung p.89), in dit geval dus van de dichterlijke scheppingskracht. Het dood-wedergeboorteprocessus komt in dat geval voor het dichten zelf te staan, aangezien de 'ik in 't zwart' zich middels het schrijven van de *Ballade* als dichter vernieuwt en aldus uiting geeft aan zijn voortschrijdende individuatie, terwijl de 'gij' als anima de uit zijn onbewuste opwel-lende inspiratie wordt, die hij middels een bewuste daad, zijn dichterlijke *ambacht* (XI,6), poëtisch vorm moet geven. Zij wordt dan een 'femme inspiratrice' of muze die hij door middel van een poëtische dood-wedergeboorte in het vers tot leven wil wekken.⁸⁸ Wanneer Pikaart dan ook zegt, dat "de dichter in [de *Ballade*] demonstreert hoe hij een sonnet(ten-cyklus) bouwt", dat hij "toont hoe hij probeert te slagen in zijn poging de dood te overwin-nen - hier verbeeld als het zoeken te bereiken van een dode - door een sonnet te konstrue-ren" (zie p.47), dan ben ik dat vanuit mijn visie op de cyclus met hem eens, hoewel ik tevens vind dat zijn interpretatie onvolledig is, aangezien hij wel over een 'overwinning op de dood' spreekt, maar niet over het daarvoor noodzakelijke sterven van de 'ik in 't zwart'.⁸⁹

Deze poëtische dood-wedergeboorte heeft zowel een orfische als christelijke dimensie. De orfische is ondermeer herkenbaar in *roep* in *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11), in de regels

keer ik met een verklarend handgebaar
mij naar u om, maar gij zijt niet meer daar (IV,6-7)

en in het daarop aansluitende *hol gezang* (IV,11), verder in *Zijn stem is hard en schel* (V,5), evenals in *roepen in koor* uit

Heren van alle natie, tong en ras
 roepen in koor, of 'k een verschijning was:
 je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen. (X,2-4)

Het betreft hier fragmenten die een negatief-orfische indruk maken, een hol, schreeuwerig stemgeluid suggereren en als zodanig typerend zijn voor de clichématige, doodse poëzie zoals tegenwoordig door het gasbedrijf. Daar staan echter positieve geluiden tegenover: *De deuren [] hebben een bel* (I,9-10), *rinkelt de telefoon* (V,2), *met een verborgen, weke ondertoon* (V,6), *vertellen, bellen* en het binnenrijm 'è' in

De kinderen, door moeders meegenomen,
 vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-
 len langs mij heen [] (X,12-14)

en verder nog *door met zijn instrumenten op te treden* (XII,5). Zowel negatief als positief is

Doodzwijgen, door een hamerslag vernield.
 Doodstilte, die de hamerslagen heelt (II,13-14)

De hamerslagen laten zich, poëticaal gelezen, vergelijken met *Witte drukknoppen, fel in het gelid* (VIII,2), kunnen, waar die regel aan "de toetsen van de schrijfmachine" (Fens p.44) doet denken, met het geratel ervan tijdens het typen worden geassocieerd, terwijl het fragment in zijn geheel duidelijk maakt waaruit de poëtische dood-wedergeboorte meer specifiek dient te bestaan: Uitgaande van mijn eerdere interpretatie (zie p.133) meen ik, dat de 'ik in 't zwart' eerst moet worden geconfronteerd met de taal in haar negatief-orfische eigenschappen, waarna hij haar zal zuiveren tot *Doodstilte*, opdat ze vervolgens vanuit die stilte in haar positief-orfische kwaliteiten tot leven kan worden gewekt.⁹⁰ Aldus zal hij ten eerste het *Doodzwijgen* doorbreken, dat wil zeggen: een dichterlijke instelling overwinnen die de mogelijkheid van een creatieve herbronning uit de weg gaat en daarom slechts bovengenoemde, doodse poëzie tot resultaat heeft. En op die manier zal hij ten tweede een getalsmatig spiegelsonnet als de *Ballade* kunnen schrijven, zoals ook wordt geïndiceerd door *klinknagel* in *Het bouwsel komt geen klinknagel te kort* (IX,4). Dit woord komt voor in een context waarin de 'ik in 't zwart' door de dood gaat, zijn catharsis ondergaat, waardoor het in eerste instantie een negatieve connotatie heeft. Maar tegelijk doet het ook aan het begrip 'klinkdicht' denken, een synoniem van 'sonnet' (Pikaart 1976, p.385), waardoor het in tweede instantie, literair-synchronistisch gelezen, op orfische wijze zinspeelt op het bijzondere *bouwsel* dat de *Ballade* als getalsmatig spiegelsonnet is. Een 'sonnet' trouwens dat zelf ook een voorbeeld van het hier besprokene is, want de 'ik in 't zwart' bereikt het middelpunt van de poëtische mandala: *"Hoe groot de wereld is, ik kom weerom"* (III,13), via het krantebericht, dat als produkt van een door het gasbedrijf beïnvloede journalist an sich negatief-orfisch van karakter is, maar dat vanwege de verborgen betekenis van *de fittings* in

Ik zie de val, moet op de fittings letten
 en maak de denkfout haastig ongedaan (III,3-4)

in wezen tot de eis om te sterven leidt. Niet in psychisch gedissocieerde zin, zoals in het krantebericht wordt beschreven, maar met het oog op de wedergeboorte in louterende zin (zie p.130-131).⁹¹

De *Doodstilte* (II,14) waar de 'ik in 't zwart' doorheen moet gaan is duidelijk voelbaar in VI; duidelijk, aangezien in dat sonnet zelfs een licht 'geritsel' *over de grond* (VI,6-7) al hoorbaar is en de slapende conciërge reeds door een *gefluister* (VI,11) van de fitter zal

ontwaken. De conciërge symboliseert, zoals we hebben gezien, de navolging van Christus (zie p.137), een thema dat ook aanwezig is in

Doodswijgen, door een hamerslag vernield.

Doodstilte, die de hamerslagen heelt (II,13-14)

en *Witte drukknoppen, fel in het gelid* (VIII,2) (zie p.133 en 141) en bovendien in *Het bouwsel komt geen klinknagel te kort* (IX,4), want een klinknagel is een soort spijker, zodat deze regel evenals de andere hier geciteerde naar de kruisiging verwijst. Dit brengt me bij de tweede dimensie van de poëtische dood-wedergeboorte, de christelijke, die in paragraaf 2.7 de volgende voorlopige interpretatie kreeg: sterven is een vorm van dichten, zodat dichten weer een vorm van sterven wordt om al in het leven iets te ervaren van de metafysische vervulling die de ontmoeting met de 'gij' inhoudt en die pas na de werkelijke dood definitief wordt (zie p.46). Als zodanig is, zeg ik nu ter uitwerking, dichten dus een anticiperend sterven, zoals ook de cohabitatie dat is. Met andere woorden: wat de cohabitatie voor de 'ik in 't zwart' als mens is, is de poëzie voor hem als dichter: ze is een voorafbeelding van zijn overwinning op de dood (cf. Pikaart hiervoor), wederopstanding en deïficatie in androgyne zin, waarbij de 'gij' als 'femme inspiratrice' identiek wordt met de Heilige Geest, die het vers moet 'vervullen' (cf. p.26) en als *verschijning* (X,3) deel gaat uitmaken van het androgyne Godsbeeld dat de *Ballade* als voorafbeelding uitdraagt (zie p.144-145 en 179, noot 57) (deelinterpretatie 16).

Illustratief in dit verband - althans voor wat betreft het wederopstandings- en deïficatie-aspect - is Achterbergs *Grafschrift* (VG p.247, uit *Osmose*).

Van dood in dood gegaan, totdat hij stierf.

De namen afgelegd, die hij verwierf.

Behoudens deze steen, waarop geschreven:

de dichter van het vers, dat niet bedierf.

Gedurende zijn leven ging de 'hij' van dit oosters kwatrijn, een dichter⁹², *Van dood in dood* (1), stierf hij in elk dichterlijk proces, maar werd hij blijkens *De namen [] die hij verwierf* (2) ook in elk dichterlijk proces als nieuw mens herboren.⁹³ Zijn dichterschap preludeerde daarom op zijn werkelijke dood en wedergeboorte, werd daar vanzelfsprekend tevens door beëindigd, maar er anderszids ook weer door voortgezet, namelijk in zoverre dat de ultieme naam die hij verwierf en gezien *Behoudens* (3) kon 'behouden' - deze diepere betekenis is zinvol te combineren met die van 'behalve' - in dichterlijke termen wordt beschreven. Als gestorvene is hij een *steen* (3) en als zodanig weer *de dichter van het vers, dat niet bedierf* (4). De steen symboliseert evenals in de *Ballade* eeuwigheid (zie p.123), zoals ook wordt uitgedrukt door *de dichter van het vers, dat niet bedierf*, aangezien *niet bedierf* op de wederopstanding betrekking heeft. Dit grafschrift verwoordt daarom niet in de eerste plaats de gedachte dat het poëtisch oeuvre van de 'hij' na zijn dood blijft voortbestaan, want, hoezeer dit op zichzelf ook voor de hand ligt, voor hem is dat niet nodig, omdat hij door werkelijk te sterven zelf *vers* geworden is. *De namen [] die hij verwierf* kon hij 'afleggen', omdat hij als herborene datgene is waar hij in zijn poëzie een voorafbeelding van gaf: een gedeïficeerd mens en in die hoedanigheid *het Woord* (*Johannes* 1,1) zelf, de oerbron waar alle poëzie uit voortkomt of, metaforisch uitgedrukt, de poëzie in haar primordiale staat. Zijn dood en wedergeboorte was zijn laatste en uiteindelijk enig authentieke dichterlijke scheppingsdaad.

Dezelfde thematiek treffen we in de *Ballade* aan. Zo anticipeert het op de *Openbaring* alluderende (zie p.126-127) en naar analogie van 'papier is geduldig' gevormde *De deuren zijn geduldig* (I,9) (Fens 1968-1969, p.165) op de poëtisch-metafysische wedergeboorte in het paradijs en is er in de regels

Misschien vindt hij het enigszins verdacht,

dat hij me aantreft in gemeentewijken,

waar voor een fitter niets valt te bereiken (VII,9-11)

een fitter-dichter aan het woord die daar een voorafbeelding van probeert te geven, maar tegelijk beseft dat voor hem in het paradijs zelf *niets valt te bereiken*, omdat het al volledig van Gods woord is vervuld.⁹⁴ En nadat hem dat aan het slot van IX deelachtig is geworden⁹⁵ tracht hij in het post-prenatale visioen van X:

Scholen gaan uit. Het spitsuur is gekomen.
De kinderen, door moeders meegenomen,
vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-
len langs mij heen, of ik daar jaren stond (X,11-14)

nog sterker dan in VII een indruk te geven van wat het paradijs in zijn poëtische staat zou kunnen zijn. Dat probeert hij eveneens in XIV, door middel van *De mond viel open, maar werd opgebonden* (XIV,2) en *Aan 't graf hield verder iedereen zijn mond* (XIV,9), zij het dat er in deze regels niet van een evocatie, maar louter van een indirecte mededeling sprake is. Mijn in paragraaf 4.3.4 gegeven commentaar aanvullend interpreteer ik, dat indien degenen die de fitter begraven niet worden wedergeboren en dit tot uitdrukking brengen door te zwijgen – een zwijgen vergelijkbaar met het *Doodzwijgen* (II,13) van II (zie p.133) – de fitter door wél te worden wedergeboren en te ademen wellicht tegelijk iets zegt, zoals *De kinderen [] vertellen* (X,12-13). De tekst vermeldt dit ook, namelijk impliciet in *verder*, dat behalve als 'voor het overige' ook als 'uitgezonderd de fitter' kan worden gelezen. Ontwakend in het paradijs spreekt hij via *De mond*, een bekend symbool van "the power of speech and hence for the creative word" (Ciriot 1985, p.221) – benadrukt door het lidwoord *De* in plaats van het bezittelijk voornaamwoord 'Zijn' – het goddelijke "true primal word" (Coetzee p.26) uit, waarnaar hij bij zijn leven reeds op zoek was, dat hij in IX en X al kortstondig vond en dat blijkens

een kindse vent, die in een stratengids
namen te spellen zit, letter voor letter (XIII,3-4)

in 't ouwemannenhuis (XIII,2), vlak voor het eind van *zijn bestaan* (III,7), opnieuw binnen zijn bereik begon te komen. Een *kindse* of demente fitter-dichter immers die *namen te spellen zit, letter voor letter*, zal de letters door elkaar halen en wellicht ook naam en getal met elkaar verwisselen, maar zal juist daardoor tevens in staat zijn om als symbool van de oude wijze al vóór zijn dood-wedergeboorte iets van het goddelijke woord, in de *Ballade* zowel logos als eros, in zijn poëzie te brengen (zie p.80 en 157-158). Concreter gezegd: wat door de tweede regel van

De wereld is vergaan,
haar naam spelde een nieuw getal,
het licht viel van de sterren af:
verdwaald (1-4)

uit *Herscheping* (VG p.30, uit *Afvaart*) (zie p.136-137) direct wordt uitgedrukt, vindt in de *Ballade* op een meer verborgen manier plaats. De gewone taal, die in I nog de 'antichristelijke' naam *Jansen* (I,7) oplevert, wordt blijkens *de nummerborden* (V,13) en *de cijfers* (VI,3) alsmede het feit dat de sonnetten van de *Ballade* genummerd zijn omgespeld tot een goddelijk *nieuw getal* in die zin, dat de cyclus een getalsmatig spiegelsonnet met de spiegelingen 4-3-4-3, 34-43, 141 en 14-41 plus de andere door mij aangewezen getalssymbolische aspecten wordt.⁹⁶ Dat is weliswaar niet identiek met het werkelijke goddelijke getal, want dat is de 'ik in 't zwart' bij zijn leven *vergeten* (VI,3) (zie p.138), maar het anticipeert er al wel op. In mijn interpretatie van de *Ode* zal ik dit opnieuw ter sprake brengen.

Hier gekomen kan ik opnieuw de titel *Ballade van de gasfitter* interpreteren. Het feit dat Achterberg een *Ballade* heeft geschreven die hoogstens in globale zin tot dat genre kan worden gerekend ligt, dunkt mij, in het verlengde van de verruiming die het traditionele sonnet in de cyclus ondergaat. Zoals de 'ik in 't zwart' de grenzen daarvan kan doorbreken,

zo hoeft hij zich ook niet strikt te houden aan andere literaire conventies en kan hij het resultaat van zijn dichtelijke arbeid, het getalsmatig spiegelzonnet, rustig een *Ballade* noemen; een *Ballade* overigens die in zoverre tóch de kenmerken van het traditionele genre vertoont, dat ze een aantal fundamentele (volgens mijn interpretatie archetypische) levensvragen aan de orde stelt: dood-wedergeboorte, religiositeit, erotiek en, voor de 'ik in 't zwart', poëzie. Een afwijking is echter weer, dat deze thema's niet in het perspectief van een tragische afloop worden geplaatst (zoals gebruikelijk in een ballade), maar in dat van een zeer gelukkige, wat ik als een spiegeling beschouw die goed past bij de getalsmatige spiegelstructuur van de *Ballade* en bovendien bij het motief van de heilsenantiodromie (deelinterpretatie 20). Verder correspondeert de eerste betekenis van de titel: 'Ballade over de gasfitter', met de 'ik in 't zwart' als verteller-dichter en de tweede: 'Ballade door de gasfitter', met de fitter in die rol (zie p.54). Het lijkt mij duidelijk dat de eerste betekenis meer en meer overgaat in de tweede naarmate de transformatie van de 'ik in 't zwart' in de fitter vordert. In I is de cyclus nog volledig een 'Ballade over de gasfitter', in II-XI wordt ze meer en meer een 'Ballade door de gasfitter' (uitgezonderd de fragmenten in het imperfectum) en in XII-XIV is ze weer een 'Ballade over de gasfitter', hoewel in zekere zin toch ook een 'Ballade door de gasfitter'. Want weliswaar vertelt de 'ik in 't zwart' de laatste drie sonnetten niet *als* fitter, hij presenteert de gebeurtenissen ervan niettemin vanuit zijn met betrekking tot die fitter opgedane inzichten.

Overigens kan de *Ballade* nooit echt een 'Ballade door de gasfitter' worden. Het fitter-dichterschap is immers in wezen een volstrekt gedeïficeerd dichterschap, gekenmerkt door het woord Gods zelf, en vereist de dood van de 'ik in 't zwart', waarmee, zoals in *Grafschrift*, het 'afleggen' van de *Ballade* als een poëtische creatie van deze zijde van het graf gepaard zal gaan, omdat daarmee in het paradijs *niets valt te bereiken* (VII,11). De cyclus is dus in principe altijd een 'Ballade over de gasfitter', hoezeer de 'ik in 't zwart' haar in zijn fitter-identificatie ook een orfisch-metafysische lading probeert te geven. Zijn meest ambitieuze poging wat dit betreft is het post-prenatale visioen van X, maar ook dat kan nog niet meer dan een voorafbeelding van het paradijs zijn, en dan nog niet eens de meest authentieke, aangezien de *Ballade* een poëtische droombewerking is. Biedt de droom een direct uitzicht op het leven na de dood, de cyclus geeft er een indirect beeld van, ondanks de inspanningen die de 'ik in 't zwart' zich getroost om zijn droom zoveel mogelijk opnieuw te beleven en literair vorm te geven. Kort gezegd: het paradijs is superieur aan de droom en de droom weer aan de poëzie, zodat de *Ballade* uiteindelijk als (naar mijn smaak mooie) *noodtrappen naar het morgenlicht* (*Thebe* 31, *VG* p.258-259, uit *Thebe*), als een nog niet volledige participatie aan de eschatologische dageraad te typeren is. Niet alleen voor de 'ik in 't zwart', maar ook voor de lezer, die in XIII expliciet bij de cyclus betrokken wordt (deelinterpretaties 15 en 21).

4.5 *BESLUIT*

Het is niet mijn bedoeling om in deze afsluitende paragraaf het verhaalverloop van de *Ballade* en de manier waarop de thematiek ervan zich ontwikkelt opnieuw, samenvattend, aan de orde te stellen. Ik meen te hebben aangetoond dat het zinvol is de cyclus als een visionaire tekst te lezen of, concreter, als een droom op het subjectniveau die het waakbestaan van de dromer, de 'ik in 't zwart', op tweeërlei gebied compenseert: enerzijds op het gebied van de erotiek, anderzijds, en daarmee samenhangend, op dat van de poëzie. In beide gevallen staat de compensatie tevens in het teken van de individuatie, die het basisthema van de *Ballade* is en zich als zodanig uit in een onder het manifeste tekstniveau aanwezige symbolische samenhang, door mij literaire synchroniciteit genoemd. Daarbij neemt het individuatieproces de vorm aan van een zonne- of wedergeboortemythe, die haar symboliek ontleent aan het christendom en de Orpheusmythe, ook enigszins aan het sprookje van Sneeuwwitje (zie p.128 en 180, noot 62)

en die verder duidelijk getalssymbolisch is gekleurd. Dat de archetypische geladenheid van de *Ballade* door deze verdichting van haar symboliek wordt versterkt, lijkt me evident.

Het centrale symbool van de individuatie is het christelijk wederopstandingsgeloof van de 'ik in 't zwart', met de daaraan gekoppelde voorafbeeldende functie van erotiek en poëzie en de daarvoor noodzakelijke vernietiging van de schaduw, in casu de verdrongen erotiek, die door gevoelens van zonde en schuld is gecorrumpeerd. De schaduw echter behoort volgens de analytische psychologie evenzeer tot de individuatie als elk ander archetype, waardoor aan het slot van mijn interpretatie nog de vraag rijst hoe de uitsluiting ervan in de *Ballade* moet worden gewaardeerd. Waar de *Openbaring* een belangrijke rol in de cyclus speelt en de fitter behalve een Orpheus- vooral ook een Christusgestalte is, lijkt het erop dat hij evenals Christus zelf, die ook geen schaduw heeft, de individuatie slechts op een onvolledige, eenzijdige manier symboliseert (zie p.87). Zo gezien zou de *Ballade* dus een literair werk zijn dat, althans naar jungiaanse maatstaven gemeten, niet geheel geslaagd is, ondanks het feit dat een ander belangrijk thema van de analytische psychologie: de androgyniteit van het 'zelf' of godsbeeld in de mens, er volop in aanwezig is.

Nu kan men de *Ballade* (zoals door mij geïnterpreteerd) zeker in zoverre eenzijdig noemen, dat ze allerlei belangrijke facetten van het leven niet tot onderwerp heeft, bijvoorbeeld gezin, studie, werk, sociale contacten enzovoort, alle facetten waarmee het individuatieproces algemeen gesproken in wisselwerking staat. Het gaat in de cyclus enkel om dood, wederopstanding, erotiek en poëzie, met als gevolg dat ook de schaduw louter door die thema's wordt bepaald. Omvat dit archetype in principe alle vormen van kwaad, primitiviteit en verdringing, evenals positieve zaken als natuurlijkheid, instinctmatigheid en creativiteit, hier wordt de betekenis ervan toegespitst op een vanuit een christelijk schuldbesef verdrongen erotiek en, op poëticaal niveau, op een doodse poëzie. Volgens de analytische psychologie evenwel is de erotiek een natuurlijke drift, een gezonde uiting van de schaduw en idealiter een uitdrukking van het 'zelf' en dient haar verdringing diensgevolge te worden opgeheven, wat ook precies datgene is wat er in de *Ballade* gebeurt. Kortom, de fitter is weliswaar een Christusgestalte, maar men mag hem als symbool van het 'zelf' niet gelijkschakelen met het traditionele Christusbeeld, want in Christus wordt de schaduw uitgesloten, omdat hij een voor de gewone mens niet bereikbare en volgens Jung ook niet nastrevenswaardige volmaaktheid belichaamt, terwijl de eliminatie van de schaduw bij de fitter een psychisch genezingsproces symboliseert, hetgeen natuurlijk heel iets anders is. Om het in termen van de heilsenantiodromie te zeggen: de *Ballade* gebruikt een traditioneel christelijk gegeven: Christus' wederkomst op aarde en de overwinning op de antichrist, als een middel om aan te geven dat de verdringing van de erotiek, kenmerkend voor het gaschristendom, in wezen een werkelijke religiositeit in de weg staat, zodat de fitter als symbool van het 'zelf' in feite meer in overeenstemming is met Jungs ideeën over de individuatie dan het conventionele Christusbeeld en bijgevolg ook niet dezelfde eenzijdigheid als dat beeld kent. Eenzijdig is de *Ballade* hoogstens in de zin zoals hiervoor werd aangegeven, wat echter geen tekort mag worden genoemd, omdat uiteraard geen enkel kunstwerk alle facetten van het menselijk bestaan aan bod laat komen.

Noten.

1. Dat de 'ik in 't zwart' in deze beginregel van de *Ballade* en ook elders in de cyclus het woord tot zijn anima richt, zou zeker de goedkeuring van Jung hebben weggedragen. In *Het ik en het onbewuste* schrijft hij:

Hoe persoonlijker [de anima] wordt genomen, des te beter. [] Wanneer [men] de figuur van de anima als een autonome persoonlijkheid opvat, en persoonlijke vragen tot haar richt, doet [men] het enig juiste. Ik bedoel dit als een echte techniek. Zoals bekend bezit vrijwel iedereen niet alleen de eigenaardigheid, maar ook het vermogen met zichzelf gesprekken te voeren. Zodra we in een angstige situatie zitten, stellen we onszelf (of wie anders ?) hardop of in stilte de vraag: 'Wat moet ik doen ?' - en wijzelf (of wie anders ?) geven daar dan antwoord op. Wanneer we de grondslag van ons wezen willen leren kennen, kan het ons weinig schelen om in zekere zin in een metafoor te leven. We moeten het [accepteren] als een symbool van onze eigen primitieve achterlijkheid (of van onze godzijdank nog aanwezige natuurlijkheid) (Jung 1985d1, p.86-87).

Aan deze oproep tot een 'dialogue intérieur' wordt in het werk van Achterberg in ruime mate gehoor gegeven.

2. Het is gebruikelijk om de positie van de zon aan de midhemel met het middaguur te verbinden. Dat de zon deze positie in werkelijkheid niet om 12 uur 's middags inneemt, is voor de interpretatie daarom van geen belang.
3. Aangezien men vroeger het eerste uur op het moment van zonsopgang liet beginnen en dit moment gedurende het jaar verschuift, gold niet voor elke periode van het jaar dat het eerste uur van 6 tot 7 uur 's ochtends liep, het tweede van 7 tot 8 etcetera (LW 1965-1968, deel 2, kolom 2741-2742). Omdat deze correspondentie evenwel de meest bekende is, is mijn interpretatie zondermeer verantwoord.
4. Dit is niet helemaal juist, want het imperfectum *werd* (X,10) geeft aan dat het iets eerder 12 uur 's middags was. In paragraaf 4.3.3 geef ik hier een verklaring van.
5. Ruitenbergh-de Wit zegt, zonder kloktijden te vermelden:

Er worden in deze cyclus geregeld tijdsaanduidingen gegeven, waardoor men de indruk krijgt dat, tot XII, de gebeurtenissen plaats vinden binnen een tijdsverloop van ruim vierentwintig uur (Ruitenbergh-de Wit 1968, p.116).

Volgens haar "symboliseren de meeste van die gegevens [] bepaalde stadia van geestelijke verheldering" (id.).

6. Met deze formulering wil ik tevens aangeven, dat het volgens mij niet juist is om *Het splitsuur* (X,11) evenals *het eerste uur* (VII,3) als een indicatie voor een één uur durende ervaring van de fitter te interpreteren.
7. Wanneer de naam van de interpreet niet al is genoemd, wordt vanaf nu op deze manier naar zijn/haar in hoofdstuk 2 (in het geval van Ruitenbergh-de Wit ook in hoofdstuk 3) geciteerde commentaar op de *Ballade* verwezen. Dit geldt ook voor alle andere citaten in deze studie.
8. Volgens de geocentrische opvatting van de astrologie beweegt de zon zich gedurende het jaar door de twaalf tekens van de dierenriem, terwijl we door de draaiing van de aarde om haar as de tekens als het ware elk etmaal aan de hemel zien passeren. Op grond hiervan postuleren de astrologen een analogie tussen jaar en dag die eruit bestaat dat het eerste teken, Ram (het eerste lenteteken), correspondeert met het eerste huis (het teken dat op

het moment van de geboorte boven de horizon opkomt), het tweede teken, Stier, met het tweede huis etcetera. De tekens zeggen iets over de karakteraanleg van een mens en de huizen over de levensgebieden waarop hij/zij die aanleg moet verwezenlijken (Hamaker-Zondag 1986, p.15-27, m.n. p.24-27).

9. Kusters maakt, overigens zonder *Na jaar en dag* (XIII,1) als argument te noemen, een opmerking die aan die van mij doet denken.

In het slotgedicht, waarin – en dit is geen breuk in de structuur – een nieuwe 'ik' ten tonele verschijnt, staande aan het graf van de fitter, beleven we misschien een spiegeling van het voorafgaande [zie p.55-56, A.J.B.]. Zoals de ik-fitter zich van zijn spiegelbeeld trachtte te ontdoen en tenslotte zo goed als genas, wordt de ik-auteur in dit sonnet voorgoed bevrijd van de fitter, die voor hem zoveel betekend moet hebben als de 'gij' voor deze laatste. Daarmee is ook voor de auteur de 'genezing' een feit geworden (Kusters 1974, p.40).

Verder attendeer ik op Achterbergs *Kleine kaballistiek voor kinderen* (VG p.692-694, uit *Hoonte*), waarin een met *Na jaar en dag* vergelijkbare analogie voorkomt:

en onze Methusalem dan
daar weet ik toevallig het mijne van
hij noemde een maand een jaar om fijn
960 keer jarig te zijn (56-59)

10. Dällenbach maakt onderscheid tussen drie soorten mises en abyme: "la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'oeuvre qui l'inclut)" (Dällenbach 1977, p.51). Het krantebericht valt in de categorie 'réduplication à l'infini', maar is met de uitdijning bij de uitoefening van zijn bestaan (III,7) ook een voorbeeld van 'la *réduplication aporistique*', waartoe de briefregel "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13) eveneens behoort.
11. Deze interpretatie geldt niet voor de lokatie het Achterom. De betekenis daarvan wordt in noot 21 toegelicht.
12. Het gaat hier om markeringspunten aan het begin en tegen het einde van de fitteridentificatie. Het feit dat de fitter zich aan het slot van IV en in VI buitenshuis bevindt betekent dan ook niet, dat hij op die momenten van zijn queeste het collectief onbewuste verlaten heeft. In IV wordt het gesymboliseerd door *een dikke mist* (IV,13) en in VI door *te duister* (VI,10). In VII, dat zich eveneens buitenshuis afspeelt, missen we een dergelijk symbool. De reden daarvan hangt samen met de thematiek van dat sonnet, zoals bij de behandeling ervan duidelijk zal worden.
13. Hiermee wil niet gezegd zijn dat de relatie in alle gevallen ook dezelfde is. In paragraaf 4.3.3 hoop ik aan te tonen dat er wat dit betreft belangrijke verschillen zijn.
14. In de *Dictionnaire des symboles* van Chevalier & Gheerbrant wordt informatie verstrekt over de twee voertuigen in het visioen: de auto en de fiets. Bij "automobile" lezen we ondermeer:

L'automobile apparaît fréquemment dans les rêves modernes, soit que le rêveur se trouve à l'intérieur de la voiture, soit qu'il aperçoive des voitures évoluant autour de lui. Comme tout véhicule, l'automobile symbolise l'évolution en marche et ses péripéties (Chevalier & Gheerbrant 1973, deel 1, p.143).

En bij "bicyclette":

Le véhicule symbolisant l'évolution en marche, le rêveur enfourche son inconscient et se porte en avant par ses propres moyens, au lieu de *perdre les pédales* par stagnation, névrose ou infantilisme. Il peut compter sur lui-même et prendre son indépendance. Il prend la personnalité qui lui est propre, n'étant subordonné à personne pour aller où il veut (id. p.200).

Het komt mij voor dat een omschrijving als "l'évolution en marche et ses péripéties", gespecificeerd tot "il prend la personnalité qui lui est propre", niet zou misstaan in een definitie van het individuatieproces.

15. Zie voor meer informatie over dit soort ruimtelijke paradoxen bij Achterberg De Piere 1975.

16. Bijvoorbeeld in de laatste strofe van *Contrapunt* (VG p.856, uit *Autodroom*):

Tegen de hemel ga ik door u heen,
word ik van u gesneden en besta
dank zij dit punt naar boven en beneden.
Begin en eind worden dezelfde steen.
Wij zijn alleen, terwijl ik niet verga
binnen uw alomtegenwoordigheden

en in de eerste strofe van *Standbeeld* (VG p.474, uit *Sphinx*):

Een lichaam, blind van slaap,
staat in mijn armen op.
Ik voel hoe zwaar het gaat.
Dodepop.
Ik ben een eeuwigheid te laat.
Waar is je harteklop ?

De *eeuwigheid* (5) waarover gesproken wordt laat zich zonder moeite met het *lichaam*, *blind van slaap* (1), de *Dodepop* (4) ofwel een stenen *Standbeeld* associëren. Dat geldt trouwens eveneens voor de fitter in het sextet van X.

17. De mijns inziens trefzekere omschrijving 'metafysisch doorstraald realisme' vond ik in De Longies inleiding over Achterberg (De Longie 1969, p.29).
18. Ik herinner in dit verband aan Fens' interpretatie (zie p.22) en herhaal, dat ik uit praktische overwegingen bij de behandeling van de fitteridentificatie over de fitter zal spreken en slechts dan de benaming 'ik in 't zwart' zal gebruiken indien de context van mijn interpretatie dat noodzakelijk maakt.
19. Om ze even op te sommen: *doodonschuldig* (I,13), *Doodzwijgen* (II,13), *Doodstilte* (II,14), *de dood* (III,8), *doodgewoon* (V,3), *dood op hun gemak* (XII,14), *tot aan zijn dood* (XIII,9) en *een doodkist* (XIV,4).
20. King vermeldt ten aanzien van *Thebe* de mogelijkheid van een "journey into the [poet's] own subconscious" (King 1971, p.125), maar werkt dit verder niet uit.
21. Ter uitwerking van noot 11: Aangezien de 'ik in 't zwart' zich in I in het Achterom bevindt, symboliseert deze lokatie dus de dissociatie. Men kan ook zeggen dat ze het bewuste symboliseert, dat teveel aandacht ten koste van het onbewuste krijgt en daardoor de dissociatie veroorzaakt.

22. De Longie beschrijft de relatie tussen de fitter en de directeur aldus:

De directeur uit het stuk betekent de grote heer, de harde wet van het leven, de conventie en alles wat de fitter van zijn echte interesses afhoudt (De Longie 1969, p.49).

Hoewel niet jungiaans lijkt deze interpretatie duidelijk op die van mij.

23. Dit betekent niet dat *ene Jansen* (I,7) naar Johannes zelf verwijst. Voor dit moment interpreteer ik enkel, dat zijn naam een apocalyptische reminiscentie bevat die in paragraaf 4.3.4 zal worden gespecificeerd.
24. Vandaar dat het ook mogelijk is om *ene Jansen en de zijnen* (I,7) zowel op het onbewuste (zie p.119) als op de *Openbaring* te betrekken.
25. De analytische psychologie beschouwt de zondeval als een symbool van de noodzaak het bewuste te ontwikkelen. Ik citeer Neumann.

Ichbildung kann nur geschehen als Unterscheidung vom Nichtich, Bewusstsein nur auftreten, wo es sich von einem Unbewussten löst, trennt, abhebt und freimacht, und das Individuum kommt nur da zur Individuation, wo es sich vom unbewussten Kollektiv trennt.

[Diese Trennung] führt zur Differenzierung in der Zweierheit, zur Entmischung der ursprünglichen Ambivalenz, zur Trennung der hermaphroditischen Anlage, zur Teilung der Welt in Subjekt und Objekt, in Innen und Aussen, ebenso wie zur Entstehung von Gut und Böse, das erst mit der Vertreibung aus dem [] Paradiesesgarten, der die Gegensätze in sich enthält, erkannt wird (Neumann 1949, p.137).

Donington zegt daarom "that theologically the Fall of Man has been called [] a *felix culpa*, a fortunate crime" (Donington 1963, p.41). Mijn interpretatie wijkt hier in zoverre van af (zonder ermee in tegenspraak te zijn), dat ik niet de nadruk leg op de ontwikkeling van het bewuste, maar op de dissociatie, die een negatief gevolg van dit op zichzelf positieve psychische proces kan zijn (cf. Neumann 1949, p.385-419). In *Adam* (VG p.648, uit *Hoonte*) is hetzelfde aan de orde, want in dat sonnet versterkt de gedacht aan de zondeval ofwel de confrontatie met de verschrikkelijke moeder, een 'she-devil', op paradoxale wijze de eenzame, dus gedissocieerde toestand van de 'ik', waaruit vervolgens weer via een wedergeboorte uit de liefhebbende moeder individuatie moet resulteren (zie p.93-94).

26. Aan het slot van deze paragraaf hoop ik aan te tonen, dat de gelijkschakeling van *ene Jansen* (I,7) en de briefschrijver niet in strijd is met mijn eerdere interpretatie dat het tweede personage een zelfprojectie van de fitter is (zie p.59).
27. Beknpte informatie over deze visie van het christendom op de seksualiteit is te vinden in Walker 1983, p.910 e.v..
28. Omdat de schaduw altijd van hetzelfde geslacht als de dromer is (zie p.77), wordt ze behalve door de 'ik in 't zwart' verder enkel door mannen gesymboliseerd, waaruit het gezelschap van XIV trouwens bijna helemaal bestaat.
29. Dit lijkt moeilijk te verzoenen met mijn interpretatie dat de *Ballade* een individuatieproces beschrijft, omdat volgens Jung ook de schaduw tot het 'zelf' behoort en uitsluiting van dit archetype een gezonde psychische ontwikkeling in de weg staat (zie Fordham p.78 en Jung p.87). Ik kom hier in paragraaf 4.5 op terug.

30. Dezelfde thematiek vinden we in *Sexoïde* (VG p.786, uit *Cenotaaf*), waarin de cohabitatie tot een kortstondig paradijselijk geluk leidt. Ik citeer dit sonnet in zijn geheel, omdat ik er later nog enige keren naar wil verwijzen.

Ik ben een man geworden met twee lijven,
nl. dat van mij en van mijn vrouw.

Als ik het voor het zeggen hebben zou
moesten zij eeuwig bij elkander blijven

en buiten in de nacht de engel dauw;
moest ik het argloos kunnen nederschrijven...

Na enkle diepe schokken doet zich blauw
gelukkig licht bij haar naar binnen drijven.

Sperma en sterren zilveren dooreen.

De hemel valt met vlagen door ons heen,
maar laat mij in mijn beenderen alleen.

Kind dat geboren wordt, ik ken u niet.

Wij zijn elkanders omgekeerd verschiet.

Tussen ons staan twee borsten van graniet.

31. Volgens deze interpretatie vindt de cohabitatie in II-IV dus plaats, zij het met de door mij geïnterpreteerde beperking. Dat er in III dan *en kan van overspel geen sprake wezen* (III,15) staat levert geen inconsistentie op, aangezien er tenslotte enkel sprake is van een cohabitatie op het *symbolische* niveau van de fitterwerkzaamheden, terwijl de schrijver van bovenstaande regel, de journalist van III, louter een bericht schrijft op het niveau van de *reële* fitterwerkzaamheden. Hij constateert (in de fantasie van de fitter) niet meer dan dat een gestorven gasfitter en huiseigenares geen overspel hebben gepleegd in de zin van echtbreuk, waarmee hij het begrip een concrete betekenis geeft, die geen deel uitmaakt van de erotische symboliek van de *Ballade*, hoewel ze er wel mee samenhangt. Het laatste bleek reeds bij de behandeling van het kranterbericht hiervoor en zal aan het slot van deze paragraaf opnieuw worden toegelicht.
32. Anders dan in *Adam* (VG p.648, uit *Hoonte*) houdt de confrontatie met de verschrikkelijke moeder in de *Ballade* dus geen verband met incest (zie p.93-94).
33. Net als bij het octaaf van IV moeten we ons bij dit sonnet goed realiseren dat het om droombeelden gaat, beelden dus die niet laten zien wat er in werkelijkheid zal gebeuren, maar die een symbolische boodschap bevatten. Iemand die daadwerkelijk doet wat de fitter zich voorneemt, is zowel in het geval dat hij/zij een woning onder water zet als in het geval dat hij/zij gasleidingen stuk slaat psychotisch (zie p.106, noot 30). Voor de fitter daarentegen gaat het om een waarschuwing van het onbewuste, dat hem inzicht in zijn psyche wil verschaffen. Het laat hem middels de watersymboliek zien dat hij door een psychose wordt bedreigd, met de voor zijn waakbestaan beschreven mogelijke consequenties, en het toont hem middels de gassymboliek dat zijn bewuste instelling dusdanig is, dat hij geneigd is die waarschuwing in de wind te slaan, 'weg te redeneren' en dat hij nog krachtiger zal vasthouden aan een levensbeschouwing waarin de erotiek verdrongen wordt.
34. Meermans (1966) geeft en bespreekt verschillende voorbeelden: ondermeer *Distillatie* (VG p.397, uit *Limiet*), *Isotopen* (VG p.912, uit *Spel van de wilde jacht*), *Kritische massa*, *Fall-out* en *Anti-materie* (VG p.1000, 1001 en 1002-1003, alle drie ongebondeld). Zie in verband met mijn interpretatie ook *Schakelbord* (VG p.462, uit *Radar*).

35. Ook Lodder signaleert een elektriciteitsaspect in III, echter niet naar aanleiding van *de fittings* (III,3), maar op grond van het woord *gasgeleiding* (III,2). Hij annotteert dat aldus:
 normaal "gasleiding"; ridicule woordvorm voor een ervaren fitter, deze electriciteits-term bevestigt het feit dat hij géén gasfitter van beroep (vak) is. Geeft het stromende van gas aan t.o. 'gaten'. Fungeert -ge- als fitting, dan geeft het woord de denkfout aan (Lodder 1973, p.29).
- Volgens deze interpretatie – met de laatste opmerking waarvan ik trouwens niet goed raad weet – is het elektriciteitsaspect er dus een aanwijzing voor, dat de fitteridentificatie enkel een fantasie van de 'ik in 't zwart' is.
36. Immoos maakt deze opmerking bij de behandeling van een archetypisch thema dat hij 'der Weg' noemt. Hij zegt daarover:
 Der Weg ist seit alten Zeiten ein Urbild für das Menschenleben. Der Mensch ist seinem Wesen nach "Homo viator", Wanderer. Er ist unvollendet, "unbehaust", immer unterwegs. Nur durch beharrliches Fortschreiten kann er sein Menschsein erfüllen (Immoos 1986, p.53).
- Voorbeelden hiervan zijn onder andere Dantes *Goddelijke Komedie*, Goethes *Wilhelm Meister* en Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (id. p.52–53).
37. Dat "de mythologische, op Orfeus betrekking hebbende episode [] hiermee [wordt] afgesloten", zoals De Vos interpreteert, is niet juist (zie p.38), hoewel men wel zou kunnen zeggen dat in IV het accent van Orpheus naar Christus verschuift.
38. Het begrip 'focalisatie' is ontleend aan Rimmon-Kenan 1985, p.71–85, m.n. p.81–82.
39. Net als de woning van de huiseigenares bevindt dit flatgebouw zich in mijn visie in het Haagse Achterom. Dat er in dat straatje in werkelijkheid geen flats waren (en zijn) is hiermee zeker niet in tegenspraak, omdat het – nog afgezien van mijn opvatting dat beide cycli dromen zijn (zie p.100) – in de *Ballade* en de *Ode* om een fictief Den Haag gaat waarvan de lokaties dan weer wel, dan weer niet overeenkomst met de werkelijke stad vertonen. Zo zou men *de omgeving* (X,9) van het flatgebouw, waar later in de *Ballade* auto's langs de fitter *snel- / len* (X,13–14), *Fietsen bellen* (X,13) en scholen uitgaan, aan de Hofweg, het Buitenhof, de Kneuterdijk en de Lange Vijverberg kunnen situeren. Deze lokaties bevinden zich in de buurt van het Achterom en er is inderdaad veel verkeer, maar anderzijds zijn er geen scholen.
40. In aansluiting op noot 36: De queeste van de fitter wordt hiermee een specimen van de zogenaamde 'Doppelweg'. Tot deze subcategorie van het archetypische thema 'der Weg' behoren literaire werken waarin de held zijn doel eerst schijnbaar bereikt, vervolgens mislukt en dus opnieuw moet beginnen, waarna hij wel succes heeft. Als voorbeelden kunnen *Parzival* van Wolfram von Eschenbach en *Die Geschichte des Agathon* van Wieland worden genoemd (Immoos 1986, p.55–57).
41. Bakker zegt over het telefoontje van de directeur:
 Het is overigens lang niet zeker dat het bevel in deze vorm afkomstig is van de directeur, gezien de bijzondere interpunctie. Door het ontbreken van een dubbele punt na regel zes van sonnet vijf zijn andere bronnen dan het telefoongesprek mogelijk. Er is een grote kans dat tevens de fitter hier zichzelf een opdracht geeft. De afwezigheid van de dubbele punt is dan in deze zin functioneel, dat zij het monomane karakter van de fitter benadrukt (Bakker 1975, p.48, voetnoot 4).

Bakker trekt hieruit niet de voor de hand liggende conclusie dat de fitter en de directeur in zekere zin identiek zijn, wellicht omdat hij geen interpretatie van de *Ballade* zelf geeft, maar de cyclus met *Der Prozess* van Kafka vergelijkt. Vanwege deze invalshoek werd zijn artikel in hoofdstuk 2 niet besproken.

42. Ik attendeer in dit verband op een overeenkomst en verschil met Ladders interpretatie. Licht volgens mij de fitter in bed en droomt hij ervan zich in *gemeentewijken* (VII,10) te bevinden, volgens Lodder is hij daar in werkelijkheid, zij het "vanwege het vroege uur [in een] slaap-waaktoestand die [een droom]fantasie mogelijk maakt" (Lodder 1973, p.37).
43. Andere voorbeelden zijn *Telefoon* (VG p.398, uit *Limiet*), *Kwaliteit* (VG p.459, uit *Radar*), *Kleine kabalistiek voor kinderen* (VG p.692-694, uit *Hoonte*) en *Recreatie* (VG p.881-882, uit *Spel van de wilde jacht*). Over de getalsmatige facetten van het derde gedicht is gepubliceerd door Zickhardt, over die van het vierde door Schenkeveld & alii (Zickhardt 1989; Schenkeveld & alii 1973, p.59).
44. Ruitenbergh-de Wit interpreteert dat de fitter in VI en VII een 'uittreding' beleeft, waarbij de conciërge "zijn eigen fysieke lichaam [is] dat in de gewone werkelijkheid ligt te slapen" (Ruitenbergh-de Wit 1968, p.123-124; zie ook p.122). Hoewel verwant aan die van mij, lijkt deze interpretatie me toch niet juist, omdat ze impliceert dat de fitter in V als een conciërge in het flatgebouw in slaap gevallen is. Dat dit niet het geval is, is evident.
45. Otterloo zegt iets vergelijkbaars.

[De conciërge] is kennelijk een droomprojectie van de gasfitter, zoals deze een projectie van de ik is (en die weer van de auteur) (Otterloo 1982, p.439).

46. Zo vermeldt Jung het geval van een jong meisje wier dromen ondanks haar zeer geringe godsdienstige opvoeding een aantal typisch christelijke (en ook heldens-mythologische) motieven bevatten (Jung 1974, p.69-75).
47. In *The Encyclopedia of Religion* wordt over de christelijke opvatting van het huwelijk ondermeer vermeld:

Christian marriage is also identified with the sacred union of Adam and Eve and is regarded as a vocation. The ceremony joins the bride and groom into one spirit in union with Christ and God. In Christianity, marriage is also a metaphor for the marriage of the church to Christ. In this sense the bride and groom become the "bride" of Christ and are heirs together of the grace of life through the spirit of Christ (ER 1987, deel 9, p.218).

In mijn interpretatie wordt deze visie op het huwelijk dus toegespitst op de erotiek.

48. Otterloo, die enkel VI als een droom beschouwt (zie p.24), meent dat de fitter-conciërge al aan het slot van dat sonnet ontwaakt.

Aan het eind vraagt de gasfitter zich af of de conciërge misschien nog opkeek. Dat is het eind van de droom. De gasfitter is hoogst onzeker van zichzelf (Otterloo 1982, p.440).

Ik ben het met deze interpretatie niet eens, omdat ze in strijd is met mijn opvatting dat het ontwaken op een natuurlijke wijze moet plaatsvinden. In VII is dat het geval, in VI zou het echter niet gebeuren. Iemand die uit de slaap opkijkt wordt gestoord door iets uit de buitenwereld. Iemand die uit een ochtenddroom ontwaakt waarin hij *Bij 't kriecken van de dageraad [] de slaap nog in de ogen* (VII,1-2) heeft, wordt daarentegen op de gewone manier wakker. Derhalve geloof ik ook niet dat *Keek hij op ?* (VI,14) het ontwaken van

VII aankondigt (wat men ook nog zou kunnen overwegen). Het gaat hier om twee principiële verschillende manieren van wakker worden.

49. De interpretatie van *bij ander licht* (VII,13) als 'niet bij gaslicht' ontleen ik aan De Vos. Haar commentaar op VII is:

Het zijn moderne mensen die hier wonen, zij leven bij 'ander licht', niet meer bij gaslicht. Misschien geloven ze ook wel iets anders (De Vos 1984-1985, p.41).

Het laatste licht ze in een noot toe met:

Volgens het W.N.T. wordt 'licht' in het Nieuwe Testament en in het nieuw-testamenteisch spraakgebruik ook gebruikt voor 'den toestand van gelukzaligheid die het gevolg is van het bezit van het ware geloof'. Ook wordt de tegenstelling 'het nieuwe licht'-'het oude licht' gegeven, in de zin van 'de nieuwe leer op godsdienstig gebied' in tegenstelling tot de oude. Dit alles pleit voor de bij-betekenis van 'met een ander geloof' (id. p.73, noot 29).

Deze interpretatie is zondermeer verenigbaar met die van mij, waarbij ik eraan herinner dat De Vos op grond van *bij ander licht* ook veronderstelt, dat de fitter "door een hoerenbuurt loopt" (zie p.41). Hoewel dat mijns inziens niet zo is, zou men wel kunnen zeggen dat het *jong en roekeloos geslacht* (VII,12) uit mensen bestaat die volgens het directielid niet veel beter dan prostituées zijn.

Coetzee ziet in de *gemeentewijken* (VII,10) "parts of the post-Christian world to which the illumination of gas does not extend" (Coetzee 1977, p.291), wat neem ik aan samenhangt met zijn interpretatie van het gas als "the holy spirit, Logos" (zie p.26). Zijn standpunt is dus zowel in overeenstemming als in tegenspraak met dat van mij; in overeenstemming omdat hij VII in de toekomst situeert, in tegenspraak omdat hij die toekomst als niet-christelijk opvat. Overigens licht hij nergens toe wat we precies onder "post-Christian" moeten verstaan.

Tenslotte nog de commentaar van Lodder, die, min of meer zoals ik, *bij ander licht* (VII,13) als 'bij elektrisch licht' opvat, maar vervolgens annoteert: "angst voor het nieuwe; een andere overtuiging toegedaan, vgl. 'roekeloos'" (Lodder 1973, p.38). Deze visie staat vanwege "angst voor het nieuwe" duidelijk in oppositie tot mijn betoog.

50. Men zou als bezwaar tegen deze interpretatie kunnen aanvoeren, dat de trivialiteit van *fel in het gelid* (VIII,2) een verwijzing naar de kruisiging onwaarschijnlijk maakt, zeker in vergelijking met de diepgang die

Doodzwijgen, door een hamerslag vernield.

Doodstilte, die de hamerslagen heelt (II,13-14)

suggereert. Maar, de titel van een van Achterbergs bekendste gedichten: *Reiziger 'doet' Golgotha* (VG p.141-143, uit *Eiland der ziel*), maakt eveneens een weinig verheven indruk en de tweede strofe daaruit:

En toen Hij daar te lijden hing,

- een spijker is een lelijk ding -

zei Hij: Vader vergeef het hun

lijkt zelfs enigszins spottend. Berkelmans verklaart dit vanuit de filosofie van Kierkegaard, die voor "de christelijke geloofsact [] de eis van de *gelijktijdigheid* met Jezus Christus [] [stelt en voor wie] alle kerkelijke galm en gedresseerde wijding bij het spreken over Hem vermeden dient te worden" (Berkelmans 1982-1983, p.33-34). Dit lijkt me ook van toepassing op de kruisigingsallusie van *fel in het gelid* en op de christelijke laag van de *Ballade* in het algemeen.

51. De synchronistische relatie tussen *Witte drukknoppen* [] *tarten als tanden in een vals gebit* (VIII,2-3), *verbeten* (VIII,4) en *op mijn nagels bijt* (VIII,5) is zeer treffend, omdat ze een duidelijk verband behelst tussen de ruimte waarin de fitter zich bevindt en zijn psychische toestand, een verband dat aangeeft dat de uiterlijke strijd die hij met de *drukknoppen* voert in wezen een weerspiegeling van zijn innerlijke strijd met de verschrikkelijke moeder is.
52. Zickhardt (1986) toont aan de hand van diverse voorbeelden aan, dat as en allerlei andere afval- en rottingsprodukten bij Achterberg creatieve substanties zijn waaruit scheppingen voortkomen. De jungianen zouden dit onmiddellijk met de alchimistische 'prima materia' in verband brengen (zie voor dit begrip Van Birgelen & De Vries-Ek 1986, p.19-30).
53. Rodenko stelt, onder verwijzing naar de gedichten *Thebe* (VG p.258-259, uit *Thebe*) en *Vacuüm* (VG p.399, uit *Limiet*), dat "het begrip 'adem' [] een opvallende rol bij Achterberg [speelt]" (Rodenko 1955, p.24; zie ook p.23).
54. Pikaart geeft een scholastisch getinte parafrase van *de eerste oorzaak* (IX,12).

In de causaliteitsleer wordt God "causa prima" genoemd. De fitter vraagt dus God naar God. Dan zal inderdaad God het antwoord geven (zie p.48).

Deze lezing lijkt me overbodig, omdat ze in feite niets toevoegt aan de omschrijving 'de oorsprong van alle dingen', die gewoon uit Van Dale komt en daarom meer in overeenstemming met het karakter van de tekst is. De *Ballade* is tenslotte geen middeleeuws scholastisch, maar een modern literair werk.

55. Om mijn kritiek op De Vos in paragraaf 2.5 enigszins te nuanceren (zie p.37-38): Ik ben het dus wel met haar eens dat de fitter een fundamentele verandering ondergaat, maar vind niet dat deze een bekering van niet-gelovige tot gelovige behelst. De fitter komt tot een ander geloof.
56. Om deze interpretatie nog wat meer achtergrond te geven citeer ik:
de homoseksualiteit [van de man wordt] gewoonlijk gekarakteriseerd [] door een identiteit met de anima. Gezien de erkende frequentie van dit verschijnsel is de interpretatie als pathologische perversie zeer twijfelachtig. Het psychologisch onderzoek toont dat het eerder om een onvolledig losmaken van het hermafroditische archetype gaat, verbonden met een uitgesproken weerstand zich te identificeren met de rol van een eenzijdig geslachtelijk wezen. Een dergelijke aanleg kan niet altijd negatief beoordeeld worden, aangezien ze het oermenselijke type, dat bij het eenzijdig geslachtelijk wezen tot op zekere hoogte verloren gaat, in stand houdt (Jung 1985c3, p.147).
57. Dit maakt de Heilige Geest in de *Ballade* mede vrouwelijk, een interpretatie die aansluit bij een stelling van De Gier. Omdat Achterberg afkomstig was uit een bevindelijk, mystiek-piëtistisch getint religieus milieu poneert hij, dat "het feit dat in bepaalde piëtistische literatuur de Heilige Geest wordt voorgesteld als Vrouw [] van betekenis [kan] zijn voor de interpretatie van Gerrit Achterbergs poëzie" (De Gier 1983, p.47; zie ook Ruitenbergs-de Wit 1978, p.141-142).
58. Zowel in haar studie uit 1968 als in die uit 1978 inventariseert Ruitenbergs-de Wit een reeks motieven in het werk van Achterberg. In de paragraaf over 'muren' en 'openingen' lezen we ondermeer:

Heel vaak echter, speciaal wanneer [een] ingesloten plek het tijd/ruimtelijk beperkte bewustzijn representeert, omsluiten de muren, de stenen of andere wanden [] een soort gevangenis waarin de geest van de mens zit opgesloten. De opvatting dat de

mens in zijn fysieke lichaam en in de zintuiglijke wereld zit opgesloten als in een gevangenis, is bekend uit de gnostische denkwereld. Bij Achterberg vinden we verscheidene sporen van daaraan verwante voorstellingen. Het doel van de mens moet steeds zijn te ontsnappen uit die gevangenis, zich te bevrijden van zijn geestelijke beperkingen, te ontwijken. [] In *Gasfitter VIII* [] is het streven een *gat* (in de muur) te vinden: 'Ik vraag gejaagd waar het gat zit' en de oplossing in het volgende sonnet luidt: 'God is het gat' (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.61).

Over het slot van IX wordt dan ook opgemerkt:

Verder verdienen in de op een na laatste regel de woorden: 'een schok gaat door mij heen, ik moet er uit' de aandacht. Mogelijk hebben ze betrekking op het verlaten van het lichaam (id. 1968, p.128).

Het begin van het eerste citaat doet, wanneer men het op zichzelf beschouwt, aan mijn interpretatie van het gasfittersberoep denken, maar daarna ontwikkelt Ruitenbergh-de Wit een totaal andere gedachtengang. Bij haar heeft de geest van de fitter zijn lichaam verlaten en is hij in X als "uitgetredene" (id.) "de hoge regionen [van] het pneuma" (id. 1978, p.125) binnengegaan (zie ook p.102 van deze studie), terwijl hij volgens mij in zijn fysieke verschijningsvorm, als wedergeborene en androgyne Orpheus-Christus, van de Heilige Geest is vervuld. Ruitenbergh-de Wit constateert een scheiding tussen lichaam en geest, ik het omgekeerde.

59. Gezien de 'vagina dentata' van VIII en IX is hierbij te amplificeren naar de bekende voorstelling van de hel als "een monsterachtige beestemuil, met scherpe tanden bezet en vlammen en rook spuwend, in aansluiting aan de beschrijving van de Leviathan (Job 41)" (Timmers 1974, p.191).
 60. Een dergelijke omkering van hemel en hel is zeer archetypisch. Men vindt het motief ook in een van de in noot 46 vermelde dromen: "Een opstijgen naar de hemel, waar heidense dansen gevierd worden; en een afdalen naar de hel, waar engelen goede daden verrichten" (Jung 1974, p.70).
 61. Ik ben het vanuit mijn visie op de *Ballade* niet eens met Kusters, die op grond van de regel *In de omgeving hang ik nog wat rond* (X,9) interpreteert dat de fitter *nog wat vuile* was gaat buiten hangen (Kusters 1974, p.38). In dat geval zou hij *de omgeving* dus 'besmetten' met zijn schaduw, wat echter niet mogelijk is, omdat het visioen dat hem in en met betrekking tot die omgeving ten deel valt (zie p.121) juist het resultaat is van het feit dat hij zijn schaduw heeft vernietigd. Het visioen en de schaduw gaan niet samen, zodat *In de omgeving hang ik nog wat rond* een andere betekenis moet hebben, namelijk een betekenis die wel met het visioen in verband kan worden gebracht. Die hoop ik dadelijk te geven.
- Overigens zegt ook Kusters (id.) dat de *zak met vuile was* (X,7) een loutering van de fitter verbeeldt. Wat dit betreft heb ik dus geen bezwaar tegen zijn interpretatie, hoewel het uitgangspunt van waaruit hij tot deze conclusie komt totaal anders is dan dat van mij en mijns inziens ook onjuist is (zie p.55-56).
62. Terzijde merk ik op, dat Kusters en Ruitenbergh-de Wit in *de put van glas* (X,6) een bevestiging van de door hen in *De appelkoopman lokt u met zijn roep* (I,11) gesignaleerde allusie op het sprookje van Sneeuwwitje hadden kunnen vinden (zie p.128). Zij werd in een glazen kist begraven, niet alleen in het sprookje zelf, maar ook bij Achterberg. Zijn *Sneeuwwitje* (VG p.770-771, uit *Mascotte*) begint aldus:

Sneeuwwitje ligt in glas gekist,
bij alle spiegels uitgewist
en opgegeven als vermist.

63. Dit vereist enige uitwerking: In *De kinderen, door moeders meegenomen* (X,12) is het dus niet het kind dat het 'zelf' symboliseert (zie p.86), maar het beeld in zijn geheel. Het kind representeert enkel het bewuste, zij het dat dit geïndividueerd is. Men kan daarom wel zeggen dat het kind het 'zelf' pars pro toto symboliseert (cf. Jung 1955, deel 1, p.120).

Dan nog een tweede opmerking. Het begrip 'post-prenataal' is verloskundig gezien onzinnig, omdat een kind dat de uterus verlaten heeft voor wat betreft zijn/haar levensfuncties volkomen onafhankelijk van de moeder is, ook wanneer de navelstreng nog moet worden doorgesneden (Roberts 1986, p.350). Het zou echter even onzinnig zijn om dit als argument tegen mijn interpretatie aan te voeren, aangezien metaforiek of symboliek per slot van rekening niet in overeenstemming met medische feiten of met welke andere feiten dan ook hoeft te zijn. Zo kan men iemand die, hoewel reeds meerderjarig, al te sterk aan zijn/haar ouders hangt voor de voeten werpen 'niet los te zijn gekomen van de navelstreng'. De post-prenatale situatie in X en *Bijenkorf* is eigenlijk een positieve variant van deze uitdrukking, zoals ook het geval is met

Ik blijf aan u verbonden
met wind en cellulose.
De namen, die wij kozen
voor elkaars hart als rozen,
gaan er langzaam in onder.

Op grond van *blijf* (1) komt het mij voor, dat de woorden *wind* (2) (adem) en *cellulose* (2) (navelstreng) in deze beginregels van *Symbiose* (VG p.564, uit *Existentie*) eveneens de post-prenatale situatie verbeelden. Dat de term 'symbiose' in de psychiatrie wordt gebruikt voor een ouderbinding is hiervoor een tweede argument. In de geciteerde regels is er dus sprake van een onproblematische, gelukkige symbiose.

64. Dit wil niet zeggen dat de geboortesymboliek van *Embryo* ook post-prenataal is. Zowel de titel als de eerste regel ervan sluiten dat al uit.
65. Ik moet naar aanleiding hiervan mijn in paragraaf 4.2 gegeven interpretatie dat de situatie binnenshuis met het onbewuste correspondeert en die buitenshuis niet enigszins bijstellen (zie p.120-121). De fitter verlaat het onbewuste in feite al wanneer hij als wedergeborene de lift verlaat, dus wanneer hij zich nog altijd in het flatgebouw bevindt. Anderzijds begint hij er op dat moment ook uit te verdwijnen, zodat het hier slechts een nuanceverschil met mijn eerdere commentaar betreft.
66. Indien *was* (X,3) enkel een irrealisfunctie zou hebben, dan zou de consequentie daarvan zijn dat de fitter het woord *verschijning* (X,3) louter vanuit de flatbewoners focaliseert en een verkeerde waarneming van hun kant corrigeert. Zij zien hem voor een verschijning aan, maar hij beseft al in de droom dat dit niet zo is en komt tijdens zijn herbeleving opnieuw tot dat inzicht. Maar, in dat geval ziet hij ook in, nogmaals, al in de droom, dat hij geen androgyne Orpheus-Christusgestalte is en vindt er dus ook geen wedergeboorte plaats. Door mijn interpretatie nu hoop ik te hebben aangetoond, dat deze lezing niet mogelijk is en dat het imperfectum *was* inderdaad evenals *stond* (X,14) naar het verleden verwijst (zie p.60-61).
67. Om dezelfde reden kan de in noot 61 door Kusters voorgestelde lezing van *In de omgeving hang ik nog wat rond* (X,9) niet worden gecombineerd met die van mij.
68. Dit gebeurt natuurlijk in het imperfectum, dat daarom in zekere zin te vergelijken is met de imperfecta van VI, XIV, of *'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14). Net als in die fragmenten is het verbonden met een reflectieve instelling ten opzichte van de droom, die het mogelijk maakt hem in zijn essentie te begrijpen. Waar de

terugblik in VI, XIV, of 'k een verschijning was en of ik daar jaren stond echter vanuit het waakbestaan van de 'ik in 't zwart' wordt gegeven, maakt hij in XI deel uit van de droom en wordt hij vanuit de herbeleving en de fitteridentificatie gepresenteerd. Er is derhalve toch een principieel verschil tussen het imperfectum van XI en dat van de andere gedeelten.

69. Een ander voorbeeld is *Misgeboorte* (VG p.171, uit *Dead end*).

Van poëzie bezeten,
door demonen besprongen,
rotten de woorden
bij hun geboorte,
en liederen worden aas voor honden.

Zie verder Ruitenbergh-de Wit 1978, p.152-161.

70. Deze interpretatie is een vervollediging van die in paragraaf 4.2, waarin *mijn oogmerk* (XI,2) voorlopig als de 'gij' of anima werd opgevat (zie p.121).
71. Voor een andere interpretatie van het verband tussen *De gasfabrieken draaien op hun as* (XI,1) en *De kinderen spelen alweer in de kring* (XI,7) alsmede van het cliché-karakter van de laatste regel verwijs ik naar Otterloo 1982, p.458-460.
72. Dit veronderstelt tussen X en XI de aanwezigheid van wat Genette een 'impliciete ellips' noemt (Genette 1979, p.58), een verborgen sprong in de tijd. Een niet-verborgen tijds-sprong is *Na jaar en dag* (XIII,1), dat daarom een 'expliciete ellips' is (ld. p.57).
73. Vanwege dit verband tussen *huilt* (XI,13), *jengelen* (*Bijenkorf* 5) en *vertellen* (X,13) zou men de gedekte klinker 'è' van de laatste twee woorden ook kunnen relateren aan het gelijkkluidende binnenrijm in de tweede regel van

De kinderen, door moeders meegenomen,
vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-
len langs mij heen [] (X,12-14)

Het binnenrijm zou dan niet alleen een indruk van acceleratie wekken (zie p.148), maar wellicht ook een onomatopeïsche weergave van het huilen bij de geboorte zijn.

74. Ik wil niet beweren dat Achterberg geen *Ballade* had kunnen schrijven waarin én de fitteridentificatie was gehandhaafd én de lezer zou zijn aangesproken, maar in dat geval zou er een vermenging van individualiteit en archetypische veralgemening zijn geweest die het door mij geïnterpreteerde effect minder duidelijk had gemaakt.

In de drukvariant van de *Ballade* (in *Maatstaf* 1, 1953-1954) wordt de lezer wel, één keer, vanuit de fitteridentificatie aangesproken, in het octaaf van XI.

De gasfabrieken draaien op hun as.
Er moet een vacuum zijn ingeslopen.
Denk lezer, dat een bladzij vroeger pas
zijn eigen oogmerk zag in 't honderd lopen,
zonder ook maar iets te mogen hopen
en als een bange hond is afgedropen,
die uit de flitsen in uw ogen las,
wat de verwachting van een fitter was.

Zie voor een commentaar hierop Middeldorp 1966b en Fokkema 1973, deel 1, p.288-289 en deel 2, p.81-82.

75. Op het manifeste niveau van de tekst is de wisselopper 'iemand die voor een wisselkantoor wissels int' (VD) en in die betekenis lijkt hij een duidelijk overblijfsel van een serie manuscript- en typevarianten van het eerste kwatrijn van X (Veldstra 1986, p.54-56). Ik citeer er één.

Op elke drempel staat een flatbewoner
nog in pyama of in kamerjas
met een kwitantie klaar, ik kom van pas
en haal de huur op. Rekening aan toonder.

76. Deze 'coniunctio oppositorum' is duidelijker aanwezig in

Ik zie uw ogen in de regen branden.
Om mijn gelaat liggen uw natte handen (7-8)

uit *Verschijsning* (VG p.392, uit *Eurydice*) (zie p.144-145).

77. Mogelijk speelt dit ook een rol in *Moeder II* (VG p.249, uit *Osmose*).

Ik zat met moeder aan de haard, zij breide
en ik deed niets dan sigaretten roken.
Ze zei: jongen, je moet niet zoveel roken;
je moet er vanaf morgen mee uitscheiden.

Ik ben het haardvuur nog wat op gaan stoken;
horende hoe het zachtjes in mij schreide,
omdat het niet kon worden uitgesproken,
wat zich vlakbij voor eeuwig wou bevrijden.

Moeder II heeft duidelijk een eschatologische wedergeboorte tot onderwerp, allereerst vanwege de laatste twee regels ervan, maar vooral ook omdat *Moeder I* (VG p.248, uit *Osmose*) dezelfde thematiek bevat.

Mijn moeder is een grijze vrijdagmorgen:
zij moet de kamer doen; stof beeft;
dan dweilen, voor het eten zorgen,
zien wat van gisteren overbleef.

Ik ben in haar liefde geborgen,
die elk verraad der wereld overleeft:
wie ik ook werd, wij eten overmorgen
de koek die zij gebakken heeft.

Wanneer de zondagmorgen is ontloken
staat heel haar wezen in de blijde bloei,
waarin mijn wezen moet zijn aangebroken,

omdat ik dan niet meer gevoel
hoe door de dood is aangestoken,
wat bij een andere vrouw begon.

Veldstra (1984) heeft mijns inziens overtuigend laten zien, dat de moeder in dit mooie sonnet een analogon van Christus is en de 'ik' daarom als zondeloos mens *in haar liefde* (5) wordt wedergeboren.

78. Op grond van deze interpretatie alsmede die van de loodgieter en *omdat hij altijd op het eten zit* (XIII,8) gaan in de *Ballade* ook de vier klassieke elementen vuur, aarde, lucht en water meespelen, hetgeen bij het archetypische karakter van de tekst past.

79. Het betreft hier een verouderde methode. Gebruikelijker is het stutten van de onderkaak.
80. Zie ook Achterbergs gedicht *Dracht* (VG p.569, uit *Existentie*), waarvan de titel eveneens op zwangerschap betrekking heeft.
81. Lodder citeert zelf uit Van de Ketterij 1972, p.287.
82. De zes wereldperioden zijn: van Adam tot Noach, van Noach tot Abraham, van Abraham tot David, van David tot de Babylonische gevangenschap, van de Babylonische gevangenschap tot de geboorte van Christus en vanaf Christus' tijd tot het einde der wereld (Timmers 1974, p.219).
83. Op zichzelf is deze regellengte niets bijzonders, aangezien ze in Achterbergs sonnetten zeer frequent aanwezig is (Otterloo 1982, p.61-64). Dit neemt evenwel niet weg, dat "*Hoe groot de wereld is, ik kom weerom*" (III,13) zich met 10 lettergrepen bij het hier gesignaleerde patroon aansluit.
84. Deze getalssymboliek kan ook worden gecombineerd met het in de *Ballade* eveneens belangrijke en met 10 verwante getal 100. Het betekenisrijke enjambement *snel- / len* (X,13-14) vormt de overgang van regel 140 naar regel 141 van de totale cyclus en bevindt zich daarmee 100 regels verder in de tekst dan de overgang van regel 40 naar regel 41: *die begon: / "Hoe groot de wereld is, ik kom weerom"* (III,12-13). En vervolgens staat *snel- / len* 41 regels verder dan *Nu nader ik de laatste mogelijkheid* (VIII,1), dat als regel 100 van de *Ballade* de wending van het eerste macroterzet naar het tweede macrokwatrijn en daarmee de dood-wedergeboorte van de fitter mede markeert.
85. Ter precisering van deze overeenkomst: *December* doet niet aan de volledige *Ballade* denken, maar enkel aan I-IV.
- Het ligt natuurlijk voor de hand het regelnummer 44 ook te relateren aan het feit dat elk sonnet van de *Ballade* (uitgezonderd III) twee kwatrijnen heeft, evenals het logisch lijkt om de sextetten van de cyclus aldus aan het getal 6 te koppelen, dat het ontbreken van een witregel in elk sextet het inhoudelijke belang van dat getal op structureel niveau benadrukt. Dat het belangrijke *Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen* (V,9) dan weer regel 66 van de *Ballade* is, is opmerkelijk, vooral in samenhang met het feit dat de voor de cyclus eveneens relevante *Openbaring* het 66ste bijbelboek is. Maar het is tevens een observatie waarmee ik de grens van dit 'gecijfer' wil aangeven, want hoewel ik meen dat de gesignaleerde getalsmatige correspondenties zinvol in mijn interpretatie passen, ben ik mij er volledig van bewust dat men bij het zoeken naar getalssymboliek te ver kan gaan. Immers, elke regel van de *Ballade* heeft zijn regelnummer, zowel in het sonnet waarin hij staat als in de totale cyclus, zodat men zich ook ten aanzien van elk regelnummer kan afvragen of het een bepaalde betekenis heeft. Het zal duidelijk zijn dat dit in verreweg de meeste gevallen niet zo is. Zo veroorzaakt *bij de uitoefening van zijn bestaan* weliswaar de gevarieerde sonnetstructuur van de *Ballade*, maar deze regel zelf heeft twee nummers: III,7 en 35, die van geen enkel interpretatief belang zijn.
86. Dus, zo Achterberg zijn dichterschap in de *Ballade* zou hebben gerelativeerd, zoals Fens meent (zie p.44), dan stelt hij er wat mij betreft gelijk een vernieuwd voor in de plaats. Ik moet – zonder van een treffende overeenkomst te willen spreken – bij mijn interpretatie enigszins denken aan de openingsregels van *Met dit gedicht...* (VG p.90, uit *Eiland der ziel*):

Met dit gedicht vervalt het vorige.
Ik blijf mijn eigen onderhorige

en aan Achterbergs bekende uitspraak: "Ik ben geen dichter, pas bij het volgende vers moet dat blijken. Het volgende vers is altijd het belangrijkste" (geciteerd bij Jessurun d'Oliveira 1965, p.32).

87. Strikt genomen is 44 een elfvoudige quaterniteit (zie p.86), maar de grafische parallelie van het getal lijkt me hier belangrijker dan zijn rekenkundige eigenschappen.

De combinatie van twee vieren komt ook voor in een ander gedicht van Achterberg: *Teraardebestelling* (VG p.812, uit *Cenotaaf*), waarvan het sextet duidelijk verwant is aan XIV van de *Ballade*.

Lijkbidders, vier aan vier, gaan voor de kist.
Een zwart kwadraat schuift naar een dito gat.
En kleiner wordt het laatste ogenblik.

Ruimte en tijd kortsluiten op het pad.
Het touw gaat liggen met een losse knik.
Is, langs de benen, haastig weggegrist.

Teraardebestelling werd geschreven naar aanleiding van de dood (26-1-1953) en begraving van Martinus Nijhoff (Fokkema 1973, deel 2, p.51), in de tijd dat Achterberg ook aan de *Ballade* werkte (Veldstra 1986).

88. E. Jung zegt in dit verband:

Omdat de anima, als het vrouwelijke in de man, juist [] ontvankelijkheid en onvoorin-nomenheid bezit, wordt ze als middelaars tussen het onbewuste en het bewuste beschreven. Vooral bij creatieve mannen speelt deze vrouwelijke houding een belangrijke rol; niet voor niets spreken we ook over de *conceptie* van een werk, over een idee dat je *invult*, of over het *broeden* op een gedachte (E. Jung 1983, p.54).

Zie verder p.108-109 van deze studie, noot 54.

89. Mijn 'dubbelinterpretatie' van de religieus-erotische symboliek van de *Ballade* is eigenlijk een junglaanse invulling van De Pieres stelling dat "in Achterbergs verzen [] taal, seksualiteit en metafysica een vreemd, maar zeer intensief verbond aangaan" (zie p.68, noot 28). Twee andere voorbeelden van dit "verbond" zijn het zestiende kwatrijn uit de bundel *Osmose* (VG p.241):

Jacht op de vonk der verzen en een vrouw:
eenzelfde wezen, dat, de horizonnen trouw,
ontwijkt, ontwijkt...o nachten van genade,
waar ik het eeuwig wild in d'ogen schouw

en de tweede strofe van het reeds in noot 30 geciteerde *Sexoïde* (VG p.786, uit *Cenotaaf*):

en buiten in de nacht de engel dauw,
moest ik het argloos kunnen nederschrijven...
Na enke diepe schokken doet zich blauw
gelukkig licht bij haar naar binnen drijven.

Zie verder Fokkema's (1985) interpretatie van *Zeiltocht* (VG p.681, uit *Hoonte*).

90. Men zou ook *Gebed aan de schrijfmachine* (VG p.222, uit *Osmose*) zo kunnen lezen.

Machine, die het lied bevat,
dat aan mijn vingers moet ontvallen:
vergeef hun een voor een en allen
het in u aangerichte kwaad.

Mogen zij zich tot vuisten ballen
en samenvouwen in gebed
over uw toetsen en getallen
en leren uwe blinde wet.

91. Ik herinner hier aan de commentaar van Lodder, die in de (door hem niet exact aangegeven) uitdijning van III een symbool van "het oneigenlijke van het krantebericht" ziet (zie p.51) en ook opmerkt:

In zijn boosheid over het mislukken van zijn plan in II, zet de 'ik' nu alle sluizen open. Als de 'gij' niet naar zijn kant kan komen (II), moet hij maar naar 'haar' kant toe. De geslagen gaten hebben tweeledige betekenis: 1) de 'ik' gaat naar de kant van de dood toe, maar zal dan zijn doel voorbijschieten; 2) door het grote gat dat hij maakt, zal hij in haar ondergedompeld worden. Dit contact is niet het beoogde: hij dient zijn fantasie onder controle te houden. Het krantebericht geeft een verslag van wat er door een denkfout zal gebeuren weer: een ballade in Ballade (Lodder 1973, p.29).

De omschrijving van het krantebericht als "een ballade in Ballade" sluit aan bij mijn interpretatie, maar voor het overige wijkt het bovenstaande daar geheel van af. Lodder beschouwt "het oneigenlijke [] krantebericht" als het resultaat van een uit de hand gelopen "dichterlijke fantasie" (zie ook p.46-47), waarmee hij het als "ballade in Ballade" dus de betekenis van een poëtische mislukking geeft. Bij mij daarentegen draagt het, ondanks het treurige nieuws dat het bevat, in feite bij aan een poëticaal succes.

92. Dit oosters kwatrijn is ook Achterbergs werkelijke grafschrift. Hij ligt begraven op de begraafplaats Rusthof te Leusden (Hazeu 1988, p.608-610).

93. Jung zegt over de naam:

De handeling van iemand een naam geven is, evenals de doop, iets uiterst belangrijks voor de schepping van de persoonlijkheid, aangezien aan de naam van oudsher een magische macht werd toegekend (Jung 1987b, p.26).

94. Deze interpretatie is dus de poëtische pendant van mijn eerdere commentaar dat de onconventionele beoefening van het gasfittersberoep in het paradijs overbodig is (zie p.140).
95. Men ziet dat ik Pikaarts interpretatie dat de fitter-dichter in IX geen succes heeft in zijn poging "God te dichten" te pessimistisch vind (zie p.47-48).
96. Veldstra deelt mee, dat Achterberg in een bepaalde fase van de ontstaansgeschiedenis van de *Ballade* de sonnetten een naam in plaats van een nummer als titel wilde geven. Dat waren er toen twaalf: I *Appelkoopman*, II *Fitter*, III *Postbode*, IV *Loodgieter*, V *Directeur*, VI *Concierge*, VII *Iemand van de directie*, VIII *Daghit*, IX *God*, X (een variant van het octaaf van X plus het vrijwel definitieve sextet van XI) *Wisselloper* (zie ook noot 75), XI (het latere XIII) *Vader* en XII (het latere XIV) *Jansen*. In deze reeks ontbreekt een variant van XII (Veldstra 1986, p.51, 58, 61 en 62, noot 9).

**5 ODE AAN DEN HAAG
DE MISLUKTE HELD**

5.1 OPZET

Ik begin dit hoofdstuk met een citaat van Donker, die de volgende algemene karakteristiek van de *Ode* geeft:

Een normale stad, Den Haag, lijkt veraf gelegen van het onbepaalbare gebied dat door den dichter in bijna elk [ander] gedicht wordt betreden []. Na herlezing wordt het allengs toch wel een pikant contrast, de overnormale werkelijkheid uit een stadsbeeld en de onwerkelijkheid die de dichter ook daarop weet over te brengen, tot een vreemd fascinerende blauwdruk van die welbekende werkelijkheid (Donker 1954, p.165).

Deze opmerking is vergelijkbaar met die welke Donker over de *Ballade* maakt (zie p.58). Ook de *Ode* is een raadselachtige tekst, zoals een tweetal voorbeelden mag illustreren:

De stilte staat geschilderd in de straat
om drie uur in de nacht. Op de fiets
nadert de eerste trambestuurder; iets
waarschuwt aanhoudend met een wit gelaat (*HTM* 1-4)

en

Verre verlichte pompen van de Shell
lijken een slachtgelegenheid bij nacht;
bloedbruiloft in het klein, gestolde schal
binnen de stilte van de stratenschacht. (*Schuddegeest* 1-4)

Dergelijke strofen geven geen realistisch beeld van de werkelijkheid, maar doen evenals de *Ballade* eerder aan een surrealistische werkelijkheid denken. Dit gevoegd bij het feit dat de *Ballade* een vervolg op de *Ode* is, rechtvaardigt het uitgangspunt dat ook de *Ode* een 'literaire droom' beschrijft; een literaire droom van de 'ik' die de cyclus vertelt en die, naar in hoofdstuk 1 al werd gesteld, hetzelfde personage als de 'ik' van de *Ballade*, de 'ik in 't zwart' en fitter is (zie p.15). De *Ode* zal dan ook op dezelfde manier worden geïnterpreteerd als de *Ballade*, dus als een droom op het subjectniveau (zie p.99), waarbij het bovendien noodzakelijk is om de twee cycli voortdurend met elkaar te vergelijken.¹

Een uitwerking van het hier geformuleerde uitgangspunt is het onderwerp van paragraaf 5.2. Daarna volgt paragraaf 5.3 met een bespreking van tijd en ruimte, waarop in de paragrafen 5.4.1 en 5.4.2 de sonnetten *Noordeinde - Kerstmis* en *Gemeentereiniging - Passage* worden behandeld. De *Ode* als expliciete versinterne poëtica wordt besproken in paragraaf 5.5 en paragraaf 5.6 biedt een nabeschouwing, waarin ik de relatie tussen de *Ode* en *Ballade* nogmaals beknopt aan de orde stel. Deze nabeschouwing dient tevens als afsluiting van mijn totale studie.

Omdat dit hoofdstuk in sterke mate voortborduurde op het vorige treft men er geen aparte, met hoofdstuk 2 vergelijkbare paragraaf over de andere interpretaties van de *Ode* in aan: Donker 1954, Ruitenberg-de Wit 1978, Veldstra 1987, Middeldorp 1987 en Damman 1987. Donkers commentaar is globaal en blijft beperkt tot bovenstaand citaat. Ruitenberg-de Wit signaleert, net als hij, dat de cyclus "dezelfde merkwaardige mengeling van doodgewone en raadselachtige elementen [vertoont] als een groot deel van [Achterbergs] andere gedichten" (Ruitenberg-de Wit 1978, p.186), maar maakt vervolgens wel een onderscheid tussen de sonnetten *Noordeinde - Kerstmis* en *Zieken - Passage* enerzijds en *Gemeentereiniging - Innemee* anderzijds. De eerste twee reeksen symboliseren in haar optiek "een innerlijke ruimte" (id.), een "inwendig domein, dat voortdurend voor of achter het beeld van de stad in de wereld van alledag geprojecteerd wordt" (id. p.187), terwijl de tweede reeks "in de gewone zintuiglijke omgeving [speelt]" (id.), waarin "het contact met Haar die als mediatrix de band met het goddelijke vertegenwoordigde [] verdwenen [is]" (id. p.201). De regel *Er is met*

gisteren geen rode draad (3) uit *Gemeentereiniging* dient ter adstructie van deze interpretatie, die evenals Ruitenbergh-de Wits commentaar op de *Ballade* jungiaans van karakter is, maar waarvan ik hier vanzelfsprekend niet meer dan de hoofdlijn aangeef (zie ook p.228, noot 1). Het laatste geldt eveneens voor de artikelen van Veldstra, Middeldorp en Damman. Veldstra schrijft, op een korte opmerking over *Leica* na, enkel over de eerste vijf sonnetten van de *Ode Noordeinde - Liberty*, die volgens hem "een minicyclus vormen" (Veldstra 1987, p.19), aangezien het alle "winkelgedichten" (id.) zijn, ze zich "op een en dezelfde dag [afspelen]" (id.), de 'gij' in de erop volgende sonnetten minder frequent wordt genoemd en er in *Liberty* "veel wordt afgesloten" (id.).² Middeldorp tracht vooral de betekenis van de "straatnaam-sonnetten" (Middeldorp p.13) van de *Ode* te achterhalen. En Damman tenslotte ziet in de cyclus een verbeelding van "de Wedergeboorte van de Stad" (Damman 1987, p.36).

Voor zover noodzakelijk zal ik bepaalde aspecten van deze commentaren in de loop van dit hoofdstuk uitvoeriger behandelen, hetzij ter ondersteuning van mijn eigen interpretatie, hetzij uit kritische overwegingen.³

5.2 DE ODE ALS DROOM

Zoals aangekondigd geef ik in deze paragraaf een uitwerking van mijn uitgangspunt dat ook de *Ode* een droom is.

Het zevende sonnet van de *Ode Kerstmis*, begint aldus:

Klokken haalden mij uit de slaap vandaan:
Kerstmis over den Haag om middernacht.
Hij, die ik dagelijks te wezen dacht,
trok uit mij weg en kwam alleen te staan.

En het aan dit kwatrijn voorafgaande sextet van *HTM* luidt als volgt:

Hij gaat zijn gang. Straks, na een klein verdriet,
zal ik, tussen ander ontwaken in,
bewuste tram de bocht om horen komen.

Onze bestuurder had niet kunnen dromen
van deze lange nachtelijke schim,
die langzaam afneemt en de ramp ontvlucht.

Dit zijn geen eenvoudige strofen. Opvallend is bijvoorbeeld de regel *Onze bestuurder had niet kunnen dromen*, omdat – ervan uitgaande dat *dromen* hier niet 'zich als werkelijk of mogelijk voorstellen' (VD) betekent – de trambestuurder in *HTM* allerminst droomt, maar klaarwakker is. En eveneens opmerkelijk is de bijwoordelijke bepaling *tussen ander ontwaken in*, waaruit blijkt dat er in het sonnet sprake is van twee, met elkaar vermengde vormen van ontwaken. Het eerste daarvan interpreteer ik op grond van het gegeven dat de bestuurder van de tram *om drie uur in de nacht* (*HTM* 2) *weer naar zijn werk toe gaat* (8) als een metafoor voor de hervatting van dat werk, voor *zal ik [] bewuste tram de bocht om horen komen*, en het tweede kan, dunkt mij, moeilijk iets anders zijn dan het ontwaken waarover *Kerstmis* spreekt. Anders gezegd: de 'ik' van de *Ode* anticipeert met *zal ik, tussen ander ontwaken in* op het wakker worden van *Kerstmis*, wat in combinatie met *Onze bestuurder had niet kunnen dromen* geen andere conclusie toelaat dan dat de trambestuurder een zelfprojectie van hem is en dat zijn droom, in *Noordeinde* begonnen, aan het slot van *HTM* wordt onderbroken. Dit temeer omdat het klokgelui dat hem *uit de slaap* haalt in dat sonnet al hoorbaar is, zij het als een zogenaamde 'droom prikkel', dat wil zeggen in de getransformeerde vorm van het

gebruikelijke beïlgnaal dat de bestuurder zal laten horen op het moment dat hij de tram de bocht om stuurt, wat tevens het moment is waarop de 'ik' ontwaakt.⁴ Dat deze met betrekking tot de tram het adjectief *bewuste* gebruikt geeft dan ook aan, dat hij er zich tijdens het ontwaken van bewust wordt te dromen.

Ik moet mijn uitgangspunt dus in zoverre bijstellen, dat niet de hele *Ode* een droom is. In *Kerstmis* is de 'ik' wakker, maar dan ook alleen in dat sonnet, want om *middernacht* (2) en *haalden mij uit de slaap vandaan* (1), respectievelijk een tijdstip waarop men gewoonlijk niet opstaat en een formulering die eerder bij een onderbreking dan bij een beëindiging van de slaap past, maken duidelijk dat hij in *Gemeentereiniging* weer ingeslapen is en derhalve verder droomt. Daarenboven is het ook daarom waarschijnlijk dat de 'ik' enkel in *Kerstmis* wakker is, omdat dit sonnet in tegenstelling tot alle andere van de *Ode* niet in het presens, maar in het imperfectum wordt verteld. Zodoende splitst *Kerstmis* de *Ode* in twee droomgedeelten: *Noordeinde* - *HTM* (inclusief *Kerstmis* behandeld in paragraaf 5.4.1) en *Gemeentereiniging* - *Passage* (behandeld in paragraaf 5.4.2), en kan tevens worden vastgesteld dat de vertelsituatie van de cyclus dezelfde als die van de *Ballade* is. Ook de *Ode* wordt in principe in haar geheel achteraf verteld, in de droomgedeelten in een historisch presens, ofwel vanuit een mengeling van herbeleving van de droom en verteldistantie, en in *Kerstmis* in het imperfectum, dus enkel met verteldistantie en dientengevolge met meer reflectie ten opzichte van de droom en *Kerstmis* zelf dan in de rest van de *Ode*.⁵ Dit sonnet heeft daarom hetzelfde interpretatieve belang als de vergelijkbare passages uit de *Ballade* VI, XIV, *of 'k een verschijning was* (X,3) en *of ik daar jaren stond* (X,14) (zie p.60 en 100). Sterker nog: omdat de *Ballade* een vervolg op de *Ode* is mogen we veronderstellen, dat de cycli twee dromen uit één nacht verbeelden⁶, waarmee *Kerstmis* zelfs een zowel de *Ode* als de *Ballade* overkoepelend waaksonnet wordt. De 'ik' bevindt zich in de kerstnacht in Den Haag en droomt ervan een *buitenman* (*Innemeer* 3) te zijn, een dorpeling die in de residentie op *doodvakantie* (*Noordeinde* 1) is en daar vervolgens de in de *Ode* en *Ballade* beschreven gebeurtenissen meemaakt; gebeurtenissen waarvan hij later als verteller-dichter verslag doet.

5.3 TIJD EN RUIMTE

Anders dan in paragraaf 4.2 behandel ik in deze paragraaf de aspecten tijd en ruimte niet na, maar in combinatie met elkaar. Daarbij krijgt het eerste aspect de meeste aandacht, omdat dit voor het vervolg van mijn interpretatie belangrijker dan het tweede is.⁷

In de commentaar op de *Ballade* heb ik laten zien, dat er in X om 12 uur 's middags een hereniging van de fitter en de 'gij' plaatsvindt die als een tijd-ruimtelijk visionaire voorafbeelding van hun definitieve hereniging na de dood fungeert (zie p.116-117, 121 en 144). In de *Ode* nu zijn er twee fragmenten die aan deze gebeurtenis doen denken, te weten *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (8) uit *Liberty* en het octaaf van *Leica*

De middag maakt een blauwdruk van de stad.
Langs witte lijnen wordt ze doorgelicht.
Vensterkozijnen schuiven in 't gezicht.
Mijn lege leica-ogen filmen dat;

tot gij verschijnt, de flanken afgeplat,
uw ogen constant op de lens gericht.
Wij doen ze voor elkander niet meer dicht
nu d'een geheel de andere omvat.

De regels *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* en *nu d'een geheel de andere omvat* verbeelden, de eerste impliciet, de tweede expliciet, een androgyne verbondenheid tussen de 'ik' en de 'gij' die we eveneens in X konden constateren, hoewel zich hierbij wel de vraag voordoet of deze verbondenheid dezelfde voorafbeeldende betekenis als die van dat sonnet heeft.

Het antwoord op deze vraag kan ik nu nog niet geven. Wel kan worden geconstateerd dat het octaaf van *Leica* ook in een ander opzicht met X overeenkomt. Op grond van *De middag* (1) en *doorgelicht* (2) lijkt het me tenminste waarschijnlijk, dat de hereniging van de 'ik' en de 'gij' evenals in de *Ballade* om 12 uur 's middags plaatsvindt, dus op het moment dat *De middag* een optimale *blauwdruk van de stad* (1) maakt, omdat het zonlicht dan op zijn helderst is. Dit tijdstip wordt niet gesuggereerd door *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (*Liberty* 8), net zo min trouwens als door het woord *lichtgeweld* in

Naar alle kanten gaan vitrines heen.
Staande als grote prisma's opgesteld
achter elkaar, verdichten zij het niet
tot op het voorwerp dat men liggen ziet.
Zij halen u naar hier met lichtgeweld
en variëren u voor iedereen (*Gerzon* 9-14)

aangezien men bij deze regels eerder aan kunstlicht in een winkel dan aan zonlicht denkt, zij het dat ze door *lichtgeweld* en *grote prisma's* wel een ruimtelijk visionaire werking of 'cinematografische metaforiek' krijgen die vergelijkbaar is met die van *Leica*.⁸

Behalve de drie momenten van hereniging in *Liberty*, *Leica* en X wordt de hereniging in laatstgenoemd sonnet aangekondigd door

Dan - op klaarlichte dag bij u aan 't werk,
vermoad als man van de gemeente - gaan
mijn ogen in het rond en zien u staan (II,1-3)

dat zich precies één dag eerder dan X afspeelt (zie p.115-117). In de *Ode* evenwel liggen er tussen *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (*Liberty* 8) en *Leica* twee dagen, terwijl de totale cyclus zich over een periode van drie dagen uitstrekt. Ik verduidelijk dit aan de hand van een overzicht, waarin *Kerstmis* overigens wordt weggelaten, omdat dit sonnet vanwege zijn waak- in plaats van droomkarakter buiten de hier beschreven tijdsstructuur valt.

Noordeinde - octaaf <i>Liberty</i>	Dag.
Sextet <i>Liberty</i>	Avond.
HTM	Vanwege <i>nanacht</i> in <i>om drie uur in de nanacht</i> (2) het 'begin van de morgenschemering' (VD) en daarmee van de nieuwe dag. ⁹
Gemeentereiniging - <i>Inneme</i>	Dag.
Zieken	Beslissing dag of nacht niet mogelijk. ¹⁰
Nachtwaker - <i>Schuddegeest</i>	Nacht.
Octaaf <i>Leica</i>	Dag, 12 uur 's middags.
Sextet <i>Leica</i>	Avond.
Passage	Dag. ¹¹

Waarna de 'ik' bij de overgang van de *Ode* naar de *Ballade* van de *Passage* naar het Achterom gaat (zie p.15), waar hij als 'ik in 't zwart' een fitter denkt te worden die zich op weer een andere, niet nader aangeduide dag opnieuw, zoals in *Leica*, om 12 uur 's middags met de 'gij'

hoopt te verenigen, wat vervolgens één dag na dat voornemen, in X, ook gebeurt in de vorm van een voorafbeelding van de ultieme hereniging na de dood.

Al met al gaat het in de *Ode* en I-X van de *Ballade* samen dus om een ontwikkelingsproces van vier dagen, onderhuids zelfs om een veel langer ontwikkelingsproces, want *tot op vandaag* (8) uit *Noordeinde* en *dagelijks* (3) uit *Kerstmis* geven aan, dat de gebeurtenissen van *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* zich eveneens op eerdere dagen hebben voorgedaan. Gezien mijn bevindingen in paragraaf 4.2 kan men hieruit concluderen, dat *dagelijks* in feite naar het hele leven van de 'ik' verwijst en hij elke dag van zijn bestaan de hereniging met de 'gij' nastreeft (zie p.118). De in *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (*Liberty* 8) en het octaaf van *Leica* beschreven ontmoetingen zijn dan ook niet meer dan momentopnamen van de lange levensweg die uiteindelijk in de *Ballade* tot wedergeboorte en individuatie leidt; momentopnamen waarvan, herhaal ik, moet worden nagegaan of ze dezelfde voorafbeeldende betekenis als de hereniging in X hebben. In dit hoofdstuk stel ik mij ondermeer tot doel te laten zien, dat een vergelijking op dit punt van groot belang is voor de verdere interpretatie van de samenhang tussen de *Ode* en *Ballade*.

5.4.1 NOORDEINDE - KERSTMIS

In deze paragraaf behandel ik deel 1 van de droom.

Noordeinde - een winkelstraat in het centrum¹² - luidt:

Ik loop in doodvakantie door den Haag.
Het uitgestalde wordt mijn eigendom.
De dorst naar u slaat op de wereld om
zonder dat ik de dingen overvraag.

Zij liggen daar geprijsd van hoog tot laag.
Niemand behoeft hun absolute som
meer te begroten. Ieder stuk alom
vertegenwoordigt u tot op vandaag.

De winkeliers knikken bij mijn komst.
Wij overleggen in geheime hoeken;
rijk en gelijk aan wederzijds geluk.

De meisjes hebben het bijzonder druk
om alles in de dozen op te zoeken.
Hun ogen glanzen en de winkel gonst.

De eerste regel van dit sonnet: *Ik loop in doodvakantie door den Haag*, roept twee problemen op: het neologisme *doodvakantie* en de naam *den Haag*, die in zoverre de aandacht trekt dat het eerste deel ervan niet correct, want zonder hoofdletter gespeld is. Omdat in het slotsonnet van de *Ode*: *Passage*, in de regels

In de passage krijgt de klank een hoog
weergalmen en omlaag een fluistering (10-11)

met *passage* een overeenkomstige en ook functionele spelfout wordt gemaakt (zie p.15)¹³, loont het de moeite na te gaan of de schrijfwijze *den Haag* - die men trouwens ook tegenkomt in de titel *Ode aan den Haag* alsmede *Kerstmis over den Haag om middernacht* (*Kerstmis* 2) en *De heren van den Haag zijn onderweg* (*Gemeentereiniging* 10) - een speciale betekenis heeft.¹⁴

Het zal duidelijk zijn dat indien er 'door Den Haag' had gestaan, de betekenis van deze bijwoordelijke bepaling geen andere dan de manifeste zou zijn geweest. Nu er echter *door den Haag* (Noordeinde 1) staat, is er een vorm van 'de-automatisering' die het tevens mogelijk maakt *den* en *Haag* van elkaar los te koppelen, dus 'door de haag' te lezen.¹⁵ De 'ik' loopt daarom door de stad Den Haag, maar passeert terzelfdertijd een haag ofwel een grens die gegeven *doodvakantie* (1), gelezen als 'op vakantie in de dood', die tussen deze en gene zijde van het graf is.¹⁶ De titel *Noordeinde* sluit hierbij aan, want "noord als tegenstelling van zuid, zon, licht, kan misschien staan voor *donker*" (Ruitenberg-de Wit 1978, p.189), "het duister van de dood" (id. p.189-190), zodat *Noordeinde* niet alleen naar een Haagse winkelstraat verwijst, maar ook 'einde van de dood' betekent, in concreto het einde van de doodservaring die door *Ik loop in doodvakantie door den Haag* wordt uitgedrukt.¹⁷ Het openings-sonnet van de *Ode* heeft derhalve het uit de *Ballade* reeds bekende dood-wedergeboorte- of individuatieproces tot onderwerp.¹⁸

De levendige bedrijvigheid van *bijen* die *gonst* in *de winkel gonst* (14) in gedachten roept - ik loop alvast vooruit op *Bijenkorf* - ligt in het verlengde hiervan, evenals *De dorst naar u slaat op de wereld om* (3), waarmee wordt aangegeven dat de 'ik' de 'gij', zijn anima, overal bespeurt, in elke winkel projecteert en zoekt. Hij neemt haar waar in *Ieder stuk alom* (7) en vooral ook in *De meisjes*, die het *bijzonder druk* (12) hebben en wier *ogen glanzen* (14), die met andere woorden een uitermate levenslustige indruk maken. Contact met de anima en daarmee individuatie lijkt in de winkels van *Noordeinde* binnen handbereik, zoals ook is op te maken uit

De winkeliers knikken bij mijn komst.
Wij overleggen in geheime hoeken;
rijk en gelijk aan wederzijds geluk. (9-11)

De *winkeliers* zijn vanwege *gelijk* en *wederzijds* te vergelijken met het spiegelbeeld van de 'ik' in 't zwart' in I van de *Ballade*, symboliseren dus het 'zelf' van de 'ik' (zie p.124), terwijl *geheime hoeken* het transcendente karakter van de individuatie aangeeft.¹⁹ De 'coniunctio oppositorum' (zie p.86) die van *hoog tot laag* (5) in combinatie met *hun absolute som* (6) uitdrukt doet dat eveneens en *Het uitgestalde wordt mijn eigendom* (2) tenslotte indiceert, dat de 'ik' zich volkomen met *de wereld van Noordeinde* verbonden weet, er via 'participation mystique' mee in contact staat, hetgeen een kenmerk van de individuatie is (zie p.82).

Kortom, *Noordeinde* is in mijn optiek een zeer positief, optimistisch sonnet. Veldstra echter denkt daar anders over. Op grond van *Kerstmis* zegt hij, naar ik meen terecht, "dat er aan de vooravond van kerst gewinkeld wordt" (Veldstra 1987, p.20), waarna hij betoogt:

Zeker in de decembermaand worden in winkels en warenhuizen de goederen zo begeerlijk mogelijk gepresenteerd, zo zelfs, dat ze wel gekocht *moeten* worden. [] We treffen derhalve in de eerste strofe een ik bij wie de begeerte zoal niet aanwezig is, dan toch gewekt wordt en als 'tegenspeler' de wereld en wat tot de wereld behoort. Voor een christen, en zeker voor een orthodox-protestant, zijn woorden als 'begeerte' en 'wereld' beladen begrippen. We lezen er over in 1 Joh. 2:15-17: 'Hebt de wereld niet lief noch hetgeen in de wereld is: zoo iemand de wereld liefheeft, de liefde des Vaders is niet in hem. Want al wat in de wereld is, namelijk de begeerlijkheid des vleeschs en de begeerlijkheid der oogen, en de grootschheid des levens, is niet uit den Vader, maar is uit de wereld. En de wereld gaat voorbij en hare begeerlijkheid, maar die den wil Gods doet, blijft in der eeuwigheid.'

In deze tekst is de erotische begeerte, 'de begeerlijkheid des vleeschs', onderscheiden van de materiële begeerte, 'de begeerlijkheid der oogen'. Beide soorten vinden we ook terug in het tiende gebod, dat begint met de woorden 'gij zult niet begeren'. Overtreding van het gebod is een zonde, de zonde leidt tot de dood, en met de dood zijn we terug bij regel 1 (id. p.20-21).

Vandaar dat Veldstra meent, dat "de tocht van de ik langs en door winkels en warenhuizen [] in het teken van de - zondige - begeerte [staat]" (id. p.21) en dat de 'ik' zich daarvan ook bewust is. Hij licht dit toe aan de hand van het tweede sonnet van de *Ode Gerzon* - een vroegere modezaak in de Venestraat -, waarin sprake is van zowel de materiële als de erotische begeerte.

De ogen blinken en de wangen gloeien.
Een zachte brand staat om de handen heen.
Wie winkelt wordt gegadigde meteen,
want het geringste kan de aandacht boeien.

Een etaleur staat met een pop te stoeien.
Hij waant zich met zijn eigen vrouw alleen.
Wij kunnen ons er kwalijk mee bemoeien.
De vreugde is vandaag aan elk gemeen.

Naar alle kanten gaan vitrines heen.
Staande als grote prisma's opgesteld
achter elkaar, verdichten zij het niet
tot op het voorwerp dat men liggen ziet.
Zij halen u naar hier met lichtgeweld
en variëren u voor iedereen.

De materiële begeerte is te vinden in

Wie winkelt wordt gegadigde meteen,
want het geringste kan de aandacht boeien (3-4)

terwijl de erotische verhuld aanwezig is in het woord *gegadigde*, waarin "ook iets doorklinkt van 'gade', echtgenoot" (id.). Ook zal men in "oudere woordenboeken [] vinden dat woorden als 'gaden' en 'gading' onder andere een seksuele betekenis hadden", stelt Veldstra (id.), om vervolgens op te merken:

De tweede strofe presenteert een erotisch tafereel: 'Een etaleur staat met een pop te stoeien.' Deze scene wordt door de ik in de volgende drie regels van commentaar voorzien. Zo roepen de intimiteiten die de etaleur zich jegens de pop veroorlooft, bij de ik de gedachte op dat de etaleur zich met zijn eigen vrouw alleen waant. Daar kun je je dus moeilijk, 'kwalijk', mee bemoeien. Maar 'kwalijk' heeft ook de betekenis 'niet juist'. Geleid door onze vieselijke begeerte zouden we ons er misschien wel mee willen bemoeien, ware het niet dat dat 'kwalijk' zou zijn. Anders gezegd: dat is zonde. Zo wijst het feit dat er 'kwalijk' en niet blijv. 'moelijk' staat op het zondebesef van de ik (id.).

Ik betwijfel of dit juist is. Ten eerste is het al zeer onwaarschijnlijk dat een orthodox-protestant met een duidelijk erotisch zondebesef (wat de 'ik' volgens Veldstra is) voor het liefdespel de enigszins frivole omschrijving *stoeien* (5) zou gebruiken, en ten tweede wordt in bovenstaand citaat het werkwoord 'zich bemoeien' ten onrechte als 'deelnemen aan' geïnterpreteerd. De gangbare betekenis van 'zich bemoeien' is immers 'zich inlaten met zaken waarmee men niet te maken heeft, zich erin mengen om ze recht te zetten of ze in orde te maken' (VD), zodat *Wij kunnen ons er kwalijk mee bemoeien* (7) niet betekent dat de 'ik' "onze vieselijke begeerte" afkeurt, zoals Veldstra meent, maar dat hij van mening is dat men niet het recht heeft om in de erotische fantasie van de etaleur in te grijpen, en wel omdat er volgens hem niets afkeurenswaardig in te vinden is. Integendeel, ze krijgt met de omschrijving *stoeien* juist een positieve connotatie en maakt deel uit van *De vreugde [die] vandaag aan elk*, ook aan de 'ik' *gemeen* (8) is. Wat hij als *kwalijk* kwalificeert is niet de vieselijke begeerte, maar de idee dat die zondig zou zijn.²⁰

En dat geldt eveneens voor de materiële begeerte waarover Veldstra spreekt, want bij alles wat de 'ik' in de winkels kopen kan heeft hij absoluut niet het gevoel *de dingen* te

'overvragen' (*Noordeinde* 4). Hij beschouwt zijn *dorst* naar de 'gij' en daarmee naar *de wereld* (3), waarin zij door *vitruines* (*Gerzon* 9) of *grote prisma's* (10) wordt 'verdicht' vanuit *het niet / tot op het voorwerp dat men liggen ziet* (11-12) en aldus in de materie zichtbaar wordt, als een volkomen natuurlijk, gerechtvaardigd verlangen en geeft dan ook geen gevolg aan het gebod van Johannes: *Hebt de wereld niet lief, noch hetgeen in de wereld is* (1 *Johannes* 2,15). Veldstra betreft deze bijbeltekst volkomen terecht bij de interpretatie van de *Ode*, maar legt een verkeerd verband met de openingssonnetten van de cyclus. Daarin heeft de 'ik' de wereld juist wel lief en bekritiseert hij met die instelling in feite bovenstaand gebod, waarvan hij dus enerzijds het bestaan onderkent, maar dat hij anderzijds niet van toepassing op hemzelf acht.²¹ Zowel de materiële als de erotische begeerte hebben voor hem een bij uitstek metafysische geladenheid, die wel het duidelijkst waarneembaar is in

De ogen blinken en de wangen gloeien.

Een zachte brand staat om de handen heen. (1-2)

Zoals in IV en VIII van de *Ballade* worden *de handen* (en hier ook *ogen* en *wangen*) omgeven door een aura van goddelijk licht (zie p.132 en 142).

Dit samen met het feit dat in de erotische scène:

Een etaleur staat met een pop te stoeien.

Hij waant zich met zijn eigen vrouw alleen (5-6)

de levenloze pop als beziel wordt voorgesteld, de 'gij' vanuit *het niet* (11), de dood tot leven wordt gewekt, brengt ons opnieuw, maar nu specifiek, bij de reeds in de *Ballade* gesignaleerde thematiek: De idee dat de erotische begeerte zondig is weerspiegelt een conventioneel-christelijke seksuele moraal en symboliseert de verdringing van de anima, waarmee een psychische dood ofwel dissociatie tussen het bewuste en het onbewuste gepaard gaat die enkel kan worden beëindigd door in de cohabitatie te sterven en te worden wedergeboren, opdat vervolgens de erotiek als een numinosum, een uiting van het 'zelf' en androgyne godsbeeld in de mens wordt ervaren. Echter, vindt de wedergeboorte in de *Ballade* pas plaats na een zware strijd, nadat de 'ik in 't zwart' een louterende dood heeft ondergaan en daarom, zou men kunnen zeggen, wèrkelijk gestorven is, in de *Ode* is dat totaal niet het geval. Wanneer we in *doodvakantie* (*Noordeinde* 1) namelijk inderdaad als 'op vakantie in de dood' opvatten, zoals hiervoor werd voorgesteld, dan bereikt de 'ik' 'gene zijde' eigenlijk moeiteloos. Hij verwisselt zijn gewone levende staat voor die van de wedergeboorte in een vakantiestemming, dus zonder ook maar iets van een catharsis en daarmee van het erotisch zondebesef te merken. Dat is in feite al verdwenen nog voor hij er last van kon hebben.

Galeries Modernes - in de *Ode* voorgesteld als een warenhuis²² - werkt dit verder uit.

De diepten van de warenhuizen in

ben ik op weg gegaan om u te vinden.

Ik laat mij door de menigte opwinden

tot zachte haast en voetschuifelen.

De liften zoeven, breken open en

ontlasten zich. Tientallen dringen binnen.

Dicht op elkaar, bij 't stijgen, ondervinden

wij allen dat gevoel der vogelen.

Op de bovenverdieping weer uiteen,

tot zwevende zelfstandigheid verdund,

lopen wij kristallijnen paden af,

bijna bij engelen. Het is vergund

een blik te werpen in het massagraf,

leunend over de balustrade heen.²³

De noodzaak om door het dood-wedergeboorteproces het erotisch zondebesef weg te nemen wordt in dit sonnet verbeeld door

De liften zoeven, breken open en
ontlasten zich. Tientallen dringen binnen (5-6)

waarin *ontlasten zich* in combinatie met *het massagraf* (13) suggereert dat de lift als het ware doden 'uitbraakt', maar waarin *Tientallen dringen binnen* aangeeft dat deze doden onmiddellijk daarop weer in levenden worden getransformeerd. Met andere woorden: *ontlasten zich* en *Tientallen dringen binnen* symboliseren samen de eerst gestorven en daarna wedergeboren staat van de 'ik', die zich per lift naar *de bovenverdieping* (9) begeeft en aldus uit *De diepten* (1) van *het massagraf* verrijst. Maar men kan moeilijk zeggen dat aan zijn wedergeboorte dezelfde loutering ten grondslag ligt als in IX van de *Ballade*, wanneer de fitter ook per lift naar boven gaat. Een eerste verschil is dat de 'ik' samen met *Tientallen* anderen de lift ingaat, dus in tegenstelling tot de fitter in IX niet eenzaam is (zie p.142-143), en een tweede, belangrijker onderscheid wordt gevormd door

Dicht op elkaar, bij 't stijgen, ondervinden
wij allen dat gevoel der vogelen. (7-8)

Het gevoel der vogelen symboliseert evenals de liftervaring van IX de cohabitatie, omdat het, na door de in *opwinden* (3), *zachte haast en voetschuiфelen* (4), *zoeven* (5) en *dringen binnen* (6) aanwezige suggestie van snelheid en beweging te zijn voorbereid, wordt veroorzaakt door 't *stijgen* (Freud 1987, p.424-425 en 467), en tevens omdat het ongebruikelijke meervoud *vogelen* ook als het werkwoord 'paren' (VD) kan worden gelezen. In die betekenis getuigt *vogelen* van dezelfde frivoliteit als *stoeien* (Gerzon 5), wat de cohabitatie-symboliek van *Galeries Modernes* uiteraard een totaal ander karakter dan die van IX geeft. Het gevoel der vogelen is geen pijnlijke, maar een vreugdevolle wedergeboorte-ervaring, waarin elk erotisch zondebesef afwezig is en waardoor de 'ik' eveneens, zoals de fitter in VII van de *Ballade*, het gevoel krijgt zo vrij als een vogel te zijn (zie p.139). Bijgevolg contrasteert ook *de bovenverdieping* waarop hij in het sextet van *Galeries Modernes* terechtkomt duidelijk met de kamers en kantoren van de *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2). Vertegenwoordigen deze voor de fitter de hel (zie p.145), de 'ik' daarentegen krijgt door het gevoel der vogelen de indruk tot *zwevende zelfstandigheid* te zijn *verdund* (10), loopt *kristallijnen paden* (11) af en komt *bijna bij engelen* (12), bij hemelwezens die evenals vogels gevleugeld zijn. Vanuit de kerstsfeer van de *Ode* geïnterpreteerd betekent dit, dat hij het engelenkoor nadert dat de geboorte van Christus bejubelt (*Lukas* 2,8-14), temeer omdat het op *Galeries Modernes* volgende *Bijenkorf* de wedergeboorte tot onderwerp heeft die met de liftervaring van de 'ik', het adjectief *Modernes* alsmede *Tientallen* in zijn getalsmatig symbolische betekenis van "the return to unity" en "the beginning of a new, multiple series" (Ciriot p.147) al inzet.

Bijenkorf - een warenhuis in de Grote Markstraat - vervolgt met:

Stippen bewegen in een oerstand.
De mensen gisten om u op te brengen
met vitusdansen. Hogepriesters plengen
een nieuwe odeur. Het reukoffer brandt.

Jongetjes jengelen aan moeders hand.
Winkeldieveggen, zakkenrollers mengen
zich in 't gedrang. Aan lange navelstrengen
speelt groot en klein patertje langs de kant.

Namen weerklinken door een microfoon.
Meneer Van Dam bevindt zich in de massa.
Elk ogenblik kunt gij er onder zijn.

Dan zal ik mij vervoegen bij de kassa
 en naar u informeren voor de schijn
 en aan de juffrouw zeggen waar ik woon.

Dat er in dit sonnet sprake is van wedergeboorte en individuatie blijkt evident uit strofe 2, waarin *Jongetjes jengelen aan moeders hand* (5) en *Aan lange navelstrengen* (7) een post-prenatale situatie symboliseren (zie p.146-147 en 181, noot 63). Ook attendeer ik op een *oertoestand* (1) en een *nieuwe odeur* (4), waarvan oer en *nieuwe* samen aangeven wat kenmerkend voor de individuatie is: het herstel van de oorspronkelijke verbondenheid met het onbewuste op het geëvolueerde niveau van het bewuste (zie p.82). En eveneens symbolisch voor de individuatie zijn de *Namen die weerklinken* (9) en *Meneer Van Dam* (10); de *Namen* omdat ze met "de schepping van de persoonlijkheid" te maken hebben (Jung p.186, noot 93), en *Meneer Van Dam* omdat hij evenals de fitter de tegenpool van *Jansen* (XIV,6) uit het slotsonnet van de *Ballade* is. Bevindt deze zich namelijk in een gezelschap dat van de wedergeboorte wordt uitgesloten, meneer Van Dam is opgenomen in de *massa* (*Bijenkorf* 10), wordt via *lange navelstrengen* met *groot en klein* (8) verbonden en heeft daardoor wél deel aan de wedergeboorte. Vertegenwoordigt *Jansen* dus de antichrist (zie p.160-161), meneer Van Dam is als een Christusgestalte ofwel een symbool van het 'zelf' te beschouwen (zie p.87), waarbij men in de naam Van Dam bovendien een allusie op Adam kan lezen. Dit omdat Christus de tweede Adam is.²⁴

De regels *Hogepriesters plengen / een nieuwe odeur. Het reukoffer brandt* (3-4) liggen in het verlengde hiervan. Ze geven een beschrijving van de parfumerie-afdeling van de *Bijenkorf*, maar suggereren eveneens dat de reukwerken die daar verkrijgbaar zijn op rituele wijze worden gedemonstreerd en een geur van heiligheid door het warenhuis verspreiden. De *Bijenkorf* wordt hiermee een gewijde ruimte, een soort tempel, wat het wel bijzonder onwaarschijnlijk maakt dat de *Winkeldieveggen* en *zakkenrollers* (6) de zondige, materiële begeerte zouden vertegenwoordigen, zoals Veldstra wil (Veldstra 1987, p.23). Het omgekeerde is het geval: het feit dat deze wetsovertreders *zich in 't gedrang* (7) kunnen *mengen* (6) en aan de wedergeboorte participeren sluit aan bij mijn interpretatie dat het zondebesef verdwenen is, want omdat de 'gij' in alle *dingen* (*Noordeinde* 4) leeft, is het voor de 'ik' belangrijker dat de *winkeldieveggen* en *zakkenrollers* het contact met haar bewerkstelligen dan dat ze dit op illegale wijze doen. In zijn optiek vervaagt het onderscheid tussen goed en kwaad, aangezien in de tempel *Bijenkorf* het doel de middelen letterlijk heiligt. Dat geldt dus ook voor het spel dat *groot en klein* spelen: *patertje langs de kant* (*Bijenkorf* 8), omdat deze reidans met zijn tekst:

Daar ging een patertje langs de kant,
 hei, 't was in de Mei !
 en hij vatte zijn zoetelief bij de hand (Van Duyse 1905, deel 2, p.1408)

erop wijst, dat de 'ik' de 'gij' alleen zal kunnen vinden door 'onkuis' te zijn.²⁵

In deze betekenis contrasteert de reidans *patertje langs de kant* (8) vanzelfsprekend in positieve zin met het clichématige kringspel van *De kinderen* (XI,7) in de *Ballade* (zie p.151). Mede vanwege de metaforen *gisten* (*Bijenkorf* 2) en *vitUSDansen* (3) is hij te typeren als een bruisende 'parings- en wedergeboortedans', een symbool van "the act of creation" (Ciriot 1985, p.76), waarbij de titel *Bijenkorf* en *Stippen bewegen in een oertoestand* (1) bovendien associaties oproepen met een zwerm bijen die om hun koningin, hier de 'gij', 'gonzen' (*Noordeinde* 14) om haar op te brengen (*Bijenkorf* 2), dat wil zeggen tot leven te wekken door haar vanuit *het massagraf* (*Galeries Modernes* 13) 'naar boven te brengen' (VD bij 'opbrengen'), te laten verrijzen, waarmee zij *Elk ogenblik [] onder [de massa kan] zijn* (*Bijenkorf* 10-11).²⁶ Voor de 'ik' echter is dit alles nog niet meer dan iets wat hij vanaf *de bovenverdieping* (*Galeries Modernes* 9) waarneemt. Tot *zwevende zelfstandigheid verdund* (10) is hij weliswaar bijna een engel, maar als zodanig is hij tevens al te 'hoog' uit de dood

verrezen, waardoor hij het contact met de aarde heeft verloren en ver verwijderd is geraakt van de 'verdichting' uit *het niet* (11) die *Gerzon* beschrijft en, in samenhang daarmee, van de lichamelijke verbondenheid die *Bijenkorf* met zijn cohabitatie- en post-prenatale symboliek verbeeldt. Hij heeft daar zelf geen deel aan, net zo min als hij in *Galeries Modernes* deel had aan een dood die tevens een catharsis was. De gebeurtenissen tot nu toe waren daarom slechts een voorproefje; ze werden hem *vergund* (*Galeries Modernes* 12), maar werkelijk contact met de 'gij' ligt nog in het verschiet, naar onmiskenbaar blijkt uit

Dan zal ik mij vervoegen bij de kassa
en naar u informeren voor de schijn
en aan de juffrouw zeggen waar ik woon. (*Bijenkorf* 12-14)

Vertelt de 'ik' met de laatste regel en *mij vervoegen*, "mij (met u) in verbinding stellen" (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.194), dat hij de ontmoeting nastreeft, met *voor de schijn*, dat ik vanuit *of 'k een verschijning was* (X,3) uit de *Ballade* zou willen interpreteren, maakt hij duidelijk wat hij met deze ontmoeting hoopt te bereiken: een erotisch samenzijn waardoor hij en de 'gij' als het ware één, androgyn lichaam worden en dat als individuatie-ervaring de dagelijkse realiteit transcendeert (zie p.144).

Liberty – een voormalige exclusieve dameskledingzaak in de Hoogstraat – vervolgt met:

Soms, in een etalage, komt *gij* voor,
tussen geslachtgenoten opgesteld,
bekleed met nieuwe kleren en vermeldt
het kaartje op uw borst de prijs waarvoor.

Dan weet ik weer hoeveel ik u behoor.
Het enige wat in mijn leven geldt
wordt binnen op de toonbank neergeteld.
Wij gaan er samen voor een uur vandoor.

's Avonds na zessen is de winkelruit
van binnen manshoog met een doek bespannen.
Gij komt er met uw ogen bovenuit.

Vale personen maken zich gereed
de boze geesten bij u uit te bannen,
opdat geen pop zich met een man vergeet.

Veldstra zegt over dit sonnet ondermeer:

De eerste strofe gunt ons een blik in de etalage van het kledingmagazijn *Liberty*. Niettemin wordt de lezer op het verkeerde been gezet. Passen de 'nieuwe kleren' en 'het kaartje' nog prima bij het modemagazijn, 'de prijs waarvoor' is door de elliptische constructie niet van toepassing op de kleren, maar op 'uw borst' en dus op u. Gezien de kontekst moet de ellips in regel 5 – er staat immers niet: hoe zeer ik u behoor – aangevuld worden met 'te betalen'. Als in regel 6-7 betaald is, dan maakt de volgende zin extra duidelijk dat het kledingmagazijn een huis van plezier is: betaald is voor een samenzijn van een uur in een huis dat – hoe toepasselijk – *Liberty* heet (Veldstra 1987, p.23-24).

Hoewel ik me afvraag of *hoeveel ik u behoor* (5) inderdaad moet worden gelezen zoals Veldstra voorstelt (*hoeveel* en *hoezeer* lijken me hier synoniem), in haar algemeenheid wordt deze interpretatie ondersteund door het feit dat er ook in de *Ballade* sprake is van prostitutie (zie p.127). De kledingzaak *Liberty* is een bordeel, of beter: de 'ik' droomt die winkel om tot een bordeel, dat gezien de exclusiviteit van *Liberty* een zeker 'niveau' moet hebben.²⁷ Hij maakt er het genoegen van een één uur durend samenzijn met de 'gij', waarin hij in navolging van de etaleur uit *Gerzon* een dode pop tot leven brengt, ofwel zijn anima in het

bewuste integreert en aldus het 'zelf' ervaart. Dat dit bovendien een wedergeboorte is blijkt uit het adjectief *nieuwe* in *met nieuwe kleren* (3), dat een variant van *Modernes* in *Galeries Modernes* is.

Maar, wordt deze wedergeboorte ook voorafgegaan door wat in *Noordeinde* en *Galeries Modernes* nog niet plaatsvond: de noodzakelijke catharsis van de dood? Het feit dat de 'ik' blijkens

Het enige wat in mijn leven geldt
wordt binnen op de toonbank neergeteld (6-7)

voor het samenzijn betaalt lijkt een suggestie in deze richting te wekken, maar Ruitenberg-de Wit laat zien dat de lezer met een dergelijk vermoeden op het verkeerde spoor zit. Ze zegt:

Bij de voorstelling van de winkel behoort die van betalen en de *toon-bank* [] Op het 'geldstuk' [], het 'betaalmiddel' met de 'beeldenaar' [] dat op de toonbank wordt 'neergeteld' is Haar beeltenis te zien. [] De dichter kan er dus met Haar vandoor gaan nadat geld op de toonbank is neergeteld, dat wil zeggen nadat Haar beeltenis (beeldenaar) voor hem verschenen is. Dit *geld*, Haar beeld, vertegenwoordigt tegelijk het enige wat in zijn leven *geldt*, waarde voor hem heeft (Ruitenberg-de Wit 1978, p.195).

Dit lijkt me een correcte interpretatie²⁸, die goed past bij mijn opvatting dat in de *Ode* de 'gij' en materiële objecten, waaronder ook geld, onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. De 'ik' komt op het moment van betalen reeds in aanraking met de 'gij', wordt daarom allerm minst gelouterd en spreekt in bovenstaande regels enkel de bereidheid tot een offer uit in die zin, dat hij zich volledig in haar *dienst* (I,14) wil stellen, om een in dit verband toepasselijk woord uit de *Ballade* aan te halen (zie p.128-129). Bijgevolg ontbreekt ook in *Liberty* - tenminste: in het octaaf ervan, zal dadelijk blijken - het zondebesef bij hem. Weliswaar geeft hij er met *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (8) blijk van te beseffen, dat hij de regels van een conventionele seksuele moraal overtreedt, maar evenals de fitter, die in VII van de *Ballade* die moraal ook één uur doorbreekt, ervaart hij dat eerder als een bevrijding dan als een daad waarover hij zich schuldig zou moeten voelen (zie p.116 en 139). In termen van de titel zou men kunnen zeggen: 'he takes the liberty', veroorlooft zich de vrijheid om aan zijn verlangen naar de 'gij' te voldoen. Zoals de fitter de betekenis van het woord *overspel* (III,15) van 'echtbreuk' omdraait naar *overspel / van dood en leven* (*Overspel* 2-3, VG p.179, uit *Dead end*) (zie p.133-134), zo verandert hij op grond van het sacrale

[] Hoge priesters plengen
een nieuwe odeur. Het reukoffer brandt (*Bijenkorf* 3-4)

de zondige prostitutie in een vorm van 'heilige liefde'.²⁹

Maar, in het sextet van *Liberty* volgt de ontnuchtering. De 'gij', die in *Gerzon met lichtgeweld* (13) werd 'verdicht' tot op het voorwerp dat men liggen ziet (11-12), wordt nu, na de ontmoeting met haar, aan het oog onttrokken. Het betreft hier een belangrijk moment in de *Ode*, want de manier waarop zij (vrijwel) onzichtbaar wordt gemaakt:

's Avonds na zessen is de winkelruit
van binnen manshoog met een doek bespannen.
Gij komt er met uw ogen bovenuit (*Liberty* 9-11)

is uitstekend te vergelijken met de beschrijving van de daghit in XIV van de *Ballade*. Zowel dat personage als de 'gij' verliezen namelijk hun vrouwelijkheid door iets mannelijks: de daghit door haar mannenkleding en de 'gij' door het *manshoog* [] *doek* tegen de winkelruit. Duidelijker gezegd, de 'gij' symboliseert in het sextet van *Liberty* hetzelfde als de daghit: de verdringing van de anima (zie p.127-128; cf. Barz p.79), wat een 'tristitia post coitum' impliceert die eruit bestaat dat het erotisch zondebesef, waar de 'ik' tot dusverre geen last van had, na de individuatie-ervaring van *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (8) plotseling bij hem de kop opsteekt. De *Vale personen* (12) waarover hij spreekt - etaleurs die aan het

werk gaan en contrasteren met de etaleur van *Gerzon* - zijn dan ook zijn schaduw (zie p.77-78)³⁰ en de *boze geesten* (13) die ze 'uitbannen' dientengevolge de 'vleselijke begeerte', die hij hypocriet genoeg niet in de eerste plaats in zichzelf onderkent, maar op de 'gij' projecteert, ondanks het feit dat elk initiatief tot de ontmoeting toch van hem was uitgegaan (cf. Veldstra 1987, p.24). De boze geesten moeten bij haar worden uitgebannen *opdat geen pop zich met een man vergeet* (14), opdat geen pop dus een 'gevalen vrouw' wordt. Beschouwde de 'ik' de prostitutie in het octaaf van *Liberty* nog als een vorm van heilige liefde, in het sextet ervan veroordeelt hij haar even sterk als de vertegenwoordigers van het gasbedrijf in de *Ballade* met de *huiseigenares* (III,10) doen. Hun opvatting van de erotiek blijkt ook de zijne te zijn en hij lijdt aan dezelfde dissociatie als zij. Deze was slechts tijdelijk opgeheven en bevond zich, kan men zeggen, op *vakantie* (*Noordeinde* 1).³¹

Dat dit ook werkelijk zo is en de 'ik' niet, zoals de fitter in de *Ballade*, contrasterend focaliseert, dus het zondebesef bij de *Vale personen* (*Liberty* 12) waarneemt en daar zijn eigen, tegenovergestelde mening aan toevoegt, mag blijken uit *Gij komt er met uw ogen bovenuit* (11). Aangezien de 'gij' *manshoog* (10) bedekt is betekent deze regel dat zij zelf méér dan *manshoog*, groter dan een man moet zijn en daarom met haar ogen een dreigende indruk op de 'ik' maakt. Jungiaans uitgedrukt: ze wordt letterlijk de 'grote' moeder, in casu de verschrikkelijke moeder (zie p.84-85), die zich evenals in II en III van de *Ballade* tengevolge van de verdringing van de anima begint te manifesteren en het gegeven nu dat het niemand anders dan de 'ik' is die haar aanschouwt, wijst erop dat het erotisch zondebesef inderdaad het zijne is.³² Uit de *Ballade* is evenwel bekend dat hij dit zondebesef, zijn schaduw, zal kunnen kwijtraken door de verschrikkelijke moeder te bestrijden en te overwinnen, door haar in de liefhebbende te veranderen en daarmee zijn thans verdrongen anima uit het onbewuste te bevrijden, zodat hij voor de taak staat om een tocht door het onbewuste te ondernemen en het dood-wedergeboorteprocess nu wêrkelijk te ondergaan. De door de tijdsbepaling '*s Avonds na zessen*' (9) geïmpliceerde duisternis drukt dit mede uit, terwijl ook *voor de schijn* (*Bijenkorf* 13) bij het hier besprokene aansluit. Ik zou althans de transcendente betekenis van deze bijwoordelijke bepaling willen combineren met de manifeste, die van 'schijnbaar', waardoor de individuatie-ervaring in het octaaf van *Liberty* een onvolwaardig karakter krijgt. Om het met een paradox te zeggen: omdat de 'ik' niet werd onderworpen aan een doodscatharsis was zijn één uur durende ontmoeting met de 'gij' slechts schijnbaar een ontmoeting *voor de schijn* in transcendente zin, nog geen wezenlijke individuatie-ervaring. Net als het eveneens één uur durende verblijf van de fitter in de *gemeentewijken* (VII,10), dat als wedergeboorte- of individuatie-ervaring ook onvolwaardig is, leidde ze tot de noodzaak om daadwerkelijk te sterven (zie p.140-141).³³

HTM - Haagsche Tramweg Maatschappij - vervolgt met:

De stilte staat geschilderd in de straat
om drie uur in de nanacht. Op de fiets
nadert de eerste trambestuurder; iets
waarschuwt aanhoudend met een wit gelaat.

Hij ziet het niet. Ik weet niet of het baat
om hem tegen te houden. Er is niets
dat zo hardnekkig is als deze fiets
waarmee een man weer naar zijn werk toe gaat.

Hij gaat zijn gang. Straks, na een klein verdriet,
zal ik, tussen ander ontwaken in,
bewuste tram de bocht om horen komen.

Onze bestuurder had niet kunnen dromen
van deze lange nachtelijke schim,
die langzaam afneemt en de ramp ontvlucht.

HTM speelt zich af om drie uur in de nacht (2), op het moment dat de eerste trambestuurder (3) weer naar zijn werk toe gaat (8) en kan zowel vanwege nacht als op grond van mijn interpretatie dat de hervatting van het werk een ontwaken is een 'dageraadssonnet' worden genoemd (zie p.190 en 192). Een vergelijking met het dageraadssonnet VII van de *Ballade* ligt derhalve voor de hand (zie p.139-141).

Wat hierbij met name opvalt, is dat VII een droom verbeeldt die het ontwaken uit de doodsslaap van het leven tot onderwerp heeft en de fitter zich in dat sonnet aan het conventionele gasfittersberoep onttrekt, terwijl *HTM* over een trambestuurder gaat die aan het begin van een gewone nieuwe dag zijn werk weer plichtsgetrouw, zelfs *hardnekkig* (7) hervat. De fitter en de trambestuurder staan hiermee in oppositie tot elkaar, wat overigens ook van het tweede personage en de 'ik' uit *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* kan worden gezegd, want iemand die weer aan het werk gaat is uiteraard niet in de gelegenheid om in doodvakantie door den Haag (*Noordeinde* 1) te lopen. Maar daardoor mist hij ook de individuatie-ervaring van de 'ik', wat hem tot de pendant van het directielid in VII, ofwel tot een gedissocieerd mens maakt. De regels

[] iets

waarschuwt aanhoudend met een wit gelaat.

Hij ziet het niet. []

[] Er is niets

dat zo hardnekkig is als deze fiets

waarmee een man weer naar zijn werk toe gaat (*HTM* 3-8)

en

Iemand van de directie fietst voorbij.

Ik groet, doch hij kijkt nauwelijks opzij (VII,6-7)

zijn wat dit betreft overduidelijk, aangezien de hardnekkigheid (van de fiets) van de trambestuurder hetzelfde onvermogen om zich in het onbewuste te begeven symboliseert als het nauwelijks opzij kijken van het directielid. Zoals deze niet echt naar de fitter kijkt, zo ziet de trambestuurder niet wat hem met een wit gelaat wil 'aanhouden'.

Deze interpretatie brengt met zich mee dat het iets (*HTM* 3) wat de trambestuurder wil tegenhouden, deze lange nachtelijke schim (13) met een wit gelaat (4), de dissociatie zou kunnen opheffen. Op grond van mijn commentaar op het sextet van *Liberty* men ik te kunnen zeggen, dat we hier met de grote, opnieuw verschrikkelijke moeder te maken hebben, die zich met haar wit gelaat nu voordoet als de volle maan (cf. een 'vollemaansgezicht') en in die gedaante, als hemellichaam van de nacht, de trambestuurder met de noodzaak confronteert zich wél in het onbewuste te begeven. Dat dit allereerst een stervensproces zou zijn is op te maken uit *De stilte* (1) en *wit*, waardoor een verbinding met *Doodstilte* (II,14) en *Witte drukknoppen, fel in het gelid* (VIII,2) uit de *Ballade* tot stand wordt gebracht (zie p.133 en 141)³⁴, maar dat het daarbij niet zou blijven blijkt uit *baat in Ik weet niet of het baat / om hem tegen te houden* (*HTM* 5-6). Dat verwijst in zijn betekenis van 'voordeel brengt' naar de wedergeboorte en de individuatie, waartoe de trambestuurder dus zou zijn gekomen indien hij zich wel door de verschrikkelijke moeder had laten tegenhouden.

Waar de verschrikkelijke moeder de noodzaak van het dood-wedergeboorteprocess symboliseert is zij, hoewel verborgen, ook de liefhebbende moeder. Het is het archetype in zijn dubbele betekenis dat de trambestuurder waarschuwt (4) en dat, nu deze toch zijn gang (9) gaat, de ramp ontvlucht (14), ofwel het ontwaken ontvlucht dat door zal ik [] bewuste tram de bocht om horen komen (10-11) wordt uitgedrukt. Dit ontwaken is daarom een ramp, omdat het slechts een ontwaken in de dissociatie is, terwijl het er eigenlijk een in de individuatie had moeten zijn.³⁵ Het moederarchetype onttrekt er zich dus niet zonder reden aan, maar de manier waarop zij dat doet, door langzaam 'af te nemen' (14), is intrigerend. In feite wordt hiermee gezegd dat zij als volle maan, na haar lange (13) spoor door de nacht te

hebben getrokken, geleidelijk onzichtbaar wordt door het licht van de dageraad³⁶, hetgeen dunkt mij in concreto inhoudt dat zij als droombeeld van de 'ik' vervluchtigt op het moment dat hij in het sextet van *HTM* het werkelijke ontwaken van *Kerstmis* voelt aankomen. En dit brengt weer met zich mee dat hij, daarop anticiperend en derhalve reeds zoals in *Kerstmis* louter met verteldistantie sprekend (zie p.191 en 228, noot 5), met

Onze bestuurder had niet kunnen dromen
van deze lange nachtelijke schim,
die langzaam afneemt en de ramp ontvliedt (12-14)

eigenlijk zegt zelf onmogelijk in staat te zijn geweest van het moederarchetype te dromen en dat zij het daarom was die hem samen met de bel van de tram ofwel de *Klokken* [] uit de slaap vandaan [haalde] (*Kerstmis* 1), deed wakker schrikken. De trambestuurder is een projectie van hemzelf (zie p.190), en wel een projectie die hem werd getoond opdat hij zich bij het ontwaken 'bewust' (*HTM* 11) zou worden van zowel zijn eigen dissociatie als zijn onvermogen om die dissociatie middels een louterend dood-wedergeboorteprocess te beëindigen. Dat hij dit terzelfdertijd betreurt wordt aangegeven door *Straks, na een klein verdriet* (9), waarin ik *klein* niet als 'gering' of 'kort' lees, maar als een aanduiding voor kinderverdriet, te weten het verdriet van het niet-wedergeboren kind van de liefhebbende moeder dat de 'ik' in *HTM* gebleven is. Als volle maan bezat zij de vruchtbaarheid die hem nieuw leven had kunnen schenken, maar nu zij onzichtbaar wordt verdwijnt die mogelijkheid achter de horizon.

Het waaksonnet *Kerstmis* vervolgt met:

Klokken haalden mij uit de slaap vandaan:
Kerstmis over den Haag om middernacht.
Hij, die ik dagelijks te wezen dacht,
trok uit mij weg en kwam alleen te staan.

Ik keek tegen mijn eigen leven aan,
alsof een ander het had doorgebracht.
Een lege helderheid betrok de wacht
tussen mij en het opgeschoven raam.

De stad verstomde. Mijn verbeelding ging
over de torens heen naar Bethlehem.
2000 jaren her is daar een kind
zojuist geboren en de moeder windt
het in een doek. De ezel en de man
maken het nuchter mee. Een engel zingt.

Volgens Ruitenbergh-de Wit beschrijft *Kerstmis* de "apotheose" (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.187) van "een geboorte in het innerlijk, een mystiek symbool van de openbaring van God in de eigen ziel" (id. p.200), maar Damman trekt haar interpretatie terecht in twijfel omdat "het gedicht [] wat vlak [is]" (Damman 1987, p.38). De 'ik' spreekt in *Kerstmis* allerminst 'jubelend van vreugde' over Christus' geboorte. *De ezel en de man* (13) blijven er tenminste *nuchter* (14) onder en de ene zingende engel (14) is wel een erg beperkte afvaardiging van het in *Galeries Modernes* geïmpliceerde engelenkoor.

De 'ik' heeft ook weinig reden om vreugdevol gestemd te zijn. Hij geeft in *Kerstmis* uiting aan zijn in *HTM* verbeelde dissociatie, want in de regels

Hij, die ik dagelijks te wezen dacht,
trok uit mij weg en kwam alleen te staan.

Ik keek tegen mijn eigen leven aan,
alsof een ander het had doorgebracht (3-6)

beschrijft hij een gevoel van 'depersonalisatie', van vervreemding van de persoon die hij *dagelijks* of overdag, in *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* (en eerder, zie p.193) meende te zijn. Toen was de 'gij' in al *Het uitgestalde* (*Noordeinde* 2) aanwezig, was zij via de winkelruit van een *etalage* (*Liberty* 1) zichtbaar en kon hij er (hoewel op onvolwaardige wijze) samen met haar een *uur vandoor* (8) gaan. Nu echter ontbreekt hem daartoe de mogelijkheid, aangezien zij onzichtbaar is. Een *lege helderheid* *betrok de wacht / tussen [hem] en het opgeschoven raam* (*Kerstmis* 7-8), met andere woorden: een licht waarover niet verteld wordt waar het vandaan komt⁷, maar dat gegeven *lege* in ieder geval in negatieve zin contrasteert met het *lichtgeweld* (13) waarmee de 'gij' in *Gerzon* werd 'verdicht' (11), posteert zich tussen de 'ik' en het raam en bewaakt zodoende de 'gij', die de 'ik' evenals de 'ik' in 't zwart' in I van de *Ballade* in zijn spiegelbeeld had kunnen zien indien het raam niet *opgeschoven* was geweest (zie p.29). In dat geval zou de helderheid in plaats van de wacht tussen hem en haar te hebben betrokken haar juist zichtbaar hebben gemaakt en zoals in *Gerzon* hebben 'verdicht', waarmee deze helderheid niet langer 'leeg' zou zijn geweest.

Men kan in *Een lege helderheid* (*Kerstmis* 7) ook een tegenstelling tot de *heerlijkheid des Heeren* zien die de herders *omscheen* toen een *engel des Heeren* hen de geboorte van Christus verkondigde (*Lukas* 2,9). Maar dat in aansluiting daarop *betrok de wacht* (7) naar de *nachtwacht over hun kudde* (id. vs. 8) zou verwijzen is onwaarschijnlijk, omdat die wacht deel uitmaakt van het blijde kerstgebeuren, terwijl *betrok de wacht* een negatieve betekenis heeft. Ik denk bij deze passus daarom eerder aan de wacht die bij het graf van Christus stond (*Mattheüs* 27, 61-66), wat evenwel als consequentie heeft dat *Kerstmis* in wezen niet over zijn geboorte, maar over zijn dood handelt. Of beter: het sonnet gaat niet over zijn geboorte op zichzelf, maar over de gedachte dat hij ter wereld kwam om de mensheid door zijn sterven van de zonde te verlossen. Ik attendeer in dit verband op nog een aantal andere gegevens die deze visie ondersteunen. Ten eerste speelt *Kerstmis* zich om *middernacht* (2) af, waardoor het aan VI van de *Ballade* doet denken, dat eveneens in het teken van Christus' dood staat (zie p.116 en 137). En ten tweede is er vanwege mijn interpretatie dat de 'ik' in *Kerstmis* uit zijn droom van *HTM* ontwaakt een vermenging van om *middernacht* met om *drie uur in de nanacht* (*HTM* 2), een tijdstip dat wellicht een parallel vindt in de drie letters van de titel *HTM* en daardoor een zekere nadruk krijgt, maar dat in elk geval op zinvolle wijze is te contrasteren met het feit dat Christus om eveneens 3 uur, maar dan *ter negender ure* (*Markus* 15,34), dus om 3 uur 's middags stierf (cf. p.171, noot 3). Immers, op dat moment was er een onnatuurlijke *duisternis over de gehele aarde* (id. vs. 33) en begon hij aan de hellevaart die tot zijn wederopstanding leidde, terwijl het in *HTM* op even onnatuurlijke wijze reeds licht wordt wanneer het gewoonlijk (en al helemaal in de kersttijd) nog donker is - zoals in *Kerstmis* met *Een lege helderheid* (7) ook het geval is - en bovendien kon worden vastgesteld dat de trambestuurder of, uiteindelijk, de 'ik' de tegelijk verschrikkelijke en liefhebbende moeder negeerde, waardoor hij in tegenstelling tot Christus het dood-wedergeboortep proces niet onderging. Wel deed het moederarchetype hem ontwaken, zodat het ook herkenbaar is in de *Klokken* die hem in werkelijkheid uit de *slaap vandaan [haalden]* (1). Als kerst- zijn deze vooral doods klokken, die hem tegelijk met zijn in *HTM* verbeelde onvermogen de boodschap brachten dat hij om zijn erotisch zondebesef te overwinnen en om te worden wedergeboren eerst Christus moet navolgen in de dood.

Zo blijkt de thematiek van *Kerstmis* behalve de dissociatie ook de 'imitatio Christi' te zijn. Het belang ervan wordt op drie manieren benadrukt: allereerst door het waakarakter van *Kerstmis*, vervolgens door het imperfectum, waarmee wordt aangegeven dat dit sonnet een speciaal interpretatief belang vertegenwoordigt (zie p.191), en tenslotte ook door het historisch presens waarin het imperfectum via het bijwoord *zojuist* (12) in de laatste regels weer overgaat. Deze tempus heeft vanzelfsprekend niet dezelfde functie als het historisch presens van de overige sonnetten, die van een herbeleving van de droom, maar wijst er samen met de nuchtere, niet-euforische toon van *Kerstmis* op dat de essentie van de 'imitatio Christi' voor de 'ik' "de *gelijktijdigheid* met Jezus Christus" (Berkelmans p.178, noot 50) is, en wel een

gelijktijdigheid op het moment dat hij zowel de *Ode* als *Ballade* achteraf vertelt, vanuit zijn waakbestaan en tevens vanuit een visie op zijn totale leven. Want door zich Christus als voorbeeld te stellen en diens geboorte en dood met elkaar te verbinden, geeft hij er net als in VI van de *Ballade* blijk van te beseffen dat hij *Die nacht*, de kerstnacht waarin hij de *Ode* en *Ballade* droomde (zie p.191), *alleen nog maar te weten [kwam]* (VI,1) dat de 'imitatio Christi' zijn hele leven in beslag zal nemen. Pas na zijn dood zal hij worden gedeïficeerd en net als meneer Van Dam een Christusgestalte worden, een geloof dat in de *Ode* het centrale symbool van het verlangen naar en de ontwikkeling tot individuatie is, zoals het dat in de *Ballade* is (zie p.137-138 en 170).

Dit geeft de wedergeboorte- of individuatie-ervaring van *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (*Liberty* 8) evenals die van VII en X van de *Ballade* het karakter van een voorafbeelding (zie p.140 en 147-148), zij het een voorafbeelding die – en wat dit betreft is er alleen een overeenstemming met VII – tevens onvolwaardig is, aangezien de dissociatie niet echt werd overwonnen en het contact met de 'gij' tot stand kwam zonder een voorafgaande doodscatharsis van de 'ik'. Ondanks zijn in *Kerstmis* gewonnen inzicht heeft hij tot nu toe niet laten zien ook werkelijk bereid en in staat te zijn Christus na te volgen in de dood, wat de vraag oproept of hij het dood-wedergeboorteprocess in deel 2 van de droom wél ten volle zal kunnen ondergaan.

5.4.2 GEMEENTEREINIGING – PASSAGE

In deze paragraaf behandel ik deel 2 van de droom.

Gemeentereiniging – Gaslaan en Loosduinseweg – luidt:

De kelder van de morgen ingedaald,
zet ik eerste voetstappen op de straat.
Er is met gisteren geen rode draad.
Gij hebt me bij de deur niet afgehaald.

Tussen ons bleef niet anders meer bepaald
dan wat de melkboer met zijn klanten praat
en de verkeersagent passeren laat.
Ik ben door 't oog gekropen van een naald.
Hetgeen ik had moet worden afbetaald.

De heren van den Haag zijn onderweg.
Voorzien van handschoenen en aktentas
zwermen zij uit, bezetten zij de stad,

om ongedaan te maken wat ik zeg
en uit te wissen wat er gaande was.
Voor elke woning staat een vuilnisvat.

De 'gij', in *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* overal aanwezig, in het sextet van *Liberty* tot en met *Kerstmis* echter al buiten bereik van de 'ik', is blijkens de regels

Er is met gisteren geen rode draad.
Gij hebt me bij de deur niet afgehaald (3-4)

ook in dit sonnet afwezig. Deel 2 van de droom begint daarom met een metafoor: *De kelder van de morgen ingedaald*, die in contrast staat met zowel de liftervaring van *Bijenkorf* (dalen-stijgen) als de dageraad van VII van de *Ballade*. *Bij 't kriecken van de dageraad op pad* (VII,1) (vaal licht-helder licht (impliciet), zie p.139) en daarom de dissociatie symboliseert die

in *HTM* reeds werd beschreven. De nieuwe dag die in dat sonnet begon is nu volledig aan-
gebroken.

Opmerkelijk in dit verband is *zet ik eerste voetstappen op de straat* (*Gemeentereiniging* 2), omdat men in deze regel het lidwoord *de* eerder voor *eerste voetstappen* dan voor *straat* zou hebben verwacht. Nu het omgekeerde het geval is, krijgt de regel in zijn geheel een zekere nadruk en verleent het lidwoord aan *de straat* een geladenheid die haar tot het symbool maakt van een met de dissociatie samenhangende ontluiserende stadsrealiteit, waarmee de 'ik' na zijn eerdere, tegenovergestelde ervaringen wordt geconfronteerd en die hij, zo wordt door het ontbreken van een lidwoord voor *eerste voetstappen* gesuggereerd, aarzeland tegemoet treedt.³⁸ Zijn 'participation mystique' met *de wereld* (*Noordeinde* 3) is verdwenen en de 'gij' is wel zeer ver van hem verwijderd, want

Tussen ons bleef niet anders meer bepaald
dan wat de melkboer met zijn klanten praat
en de verkeersagent passeren laat. (*Gemeentereiniging* 5-7)³⁹

Probeert de verschrikkelijke en liefhebbende moeder in *HTM* de trambestuurder tegen te houden, de verkeersagent laat *passeren*, waarmee hij dus belemmert dat er contact of *verkeer* tussen de 'ik' en de 'gij' tot stand komt. En *de melkboer* doet dat eveneens, aangezien de melk die hij *zijn klanten* levert hier niet "een teken van de aanzet tot een goddelijke wedergeboorte in de mens" (Von Franz 1981, p.138) is die de 'ik' blijkens *De dorst* (*Noordeinde* 3) in *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* met de 'gij' associeert, maar juist het tegenovergestelde daarvan. De regel *dan wat de melkboer met zijn klanten praat* alludeert namelijk samen met *Hetgeen ik had moet worden afbetaald* (*Gemeentereiniging* 9) in contrasterende zin op de volgende passage uit de eerste brief van Petrus: *Zo legt dan af alle kwaadheid, en alle bedrog, en geveinsdheid, en nijdigheid, en alle achterklappingen; / En, als nieuwgeborene kinderkens, zijt zeer begerig naar de redelijke onvervalste melk, opdat gij door dezelve moogt opwassen* (1 *Petrus* 2,1-2). Het betreft hier - overigens in aansluiting op de verwijzing naar de eerste brief van Johannes in *Noordeinde* - daarom een allusie in contrasterende zin, omdat de *kwaadheid* die de 'ik' moet 'afleggen', hetgeen door hem moet worden *afbetaald* ofwel 'geboet' (VD, hierover dadelijk meer), de ontmoeting met de 'gij' is, met andere woorden de ontmoeting met de enige die hem de *onvervalste melk* te bieden heeft waarover Petrus spreekt. Wat de melkboer hem verkopen kan is daarentegen enkel 'valse' melk, behorend bij de dissociatie en daarom zeker niet geschikt om *nieuwgeborene kinderkens* te laten *opwassen*.⁴⁰ Dus, wanneer we aan 't oog een vaginale betekenis toekennen en op grond daarvan *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* (8) als een geboorte interpreteren, dan duidt

Er is met gisteren geen rode draad.
Gij hebt me bij de deur niet afgehaald (3-4)

erop dat het slechts een 'misgeboorte' in de dissociatie is, die niets gemeen heeft met de in

[] Aan lange navelstrengen
speelt groot en klein patertje langs de kant (*Bijenkorf* 7-8)

beschreven post-prenatale situatie.⁴¹ Als draad waardoor de 'ik' niet meer met *gisteren* en de 'gij' verbonden is, is de *rode draad* zagezegd een navelstreng die werd afgesneden, zoals een gewone draad wordt afgeknipt nadat hij door het oog van een naald is gehaald en daaraan enige tijd heeft vastgezet. Dat er hier een verband met de beëindiging van de post-prenatale situatie in de *Ballade* is, lijkt me duidelijk (zie p.149-151).

Natuurlijk is de betekenis van *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* (*Gemeentereiniging* 8) in de eerste plaats 'ik ben aan een groot gevaar ontsnapt' en verwijst de regel bovendien, zoals Ruitenberg-de Wit en Damman al hebben vastgesteld, naar het verhaal over de rijke jongeling uit het evangelie van Mattheüs (Ruitenberg-de Wit 1978, p.201; Damman 1987, p.38), waarmee hij gezien de thematiek van dat verhaal ook naar de navolging van

Christus verwijst. Echter, anders dan in *Kerstmis* betreft het hier niet een navolging in de dood die tot wedergeboorte leidt, maar een navolging die bovenvermelde 'misgeboorte' tot gevolg heeft en daarmee een verkeerde navolging is. Kon de rijke jongeling namelijk *een schat [] in den hemel* verwerven indien hij afstand zou doen van zijn aardse bezittingen en een discipel van Christus zou worden (*Mattheüs* 19,21; zie verder id. vs. 16-30), de 'ik' overkomt het omgekeerde: door *Hetgeen [hij] had 'af te betalen'* (9) verlaat hij de paradijselijke, ook materieel rijke wereld waarin hij eerder vertoefde en belandt hij in de vreugdeloze, door de *straat* (2) gesymboliseerde stadsrealiteit. Daarin treft hij *heren* (10) aan die, zoals de trambestuurder van *HTM*, in plaats van in *doodvakantie door den Haag* (*Noordeinde* 1) te lopen weer naar hun werk gaan en de stad *bezetten* (*Gemeentereiniging* 12). *Voorzien van handschoenen en aktentas / zwermen zij uit [] om [] uit te wissen wat er gaande was* (11-14), dus om Den Haag te zuiveren van de erotische en materiële begeerte waarmee het in hun ogen in *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* op zondige wijze door de 'ik' bezoedeld werd. Zij zijn het die hem laten boeten voor zijn ontmoeting met de 'gij', opdat hem vergeving van zijn zonde zal worden geschonken, zoals ook de gas- en waterfitters uit XII van de *Ballade* de schuld van de fitter moeten belijden, vergeving krijgen en aldus menen te worden uitverkoren (zie p.155-156). Het is in deze, vanuit die heren gefocaliseerde zin dat de manifeste betekenis van *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* moet worden gelezen⁴², evenals de titel *Gemeentereiniging* en de regel *Voor elke woning staat een vuilnisvat* (15), die daarom een essentieel andere betekenis dan *Een daghit / zet de asemmer buiten* (VIII,6-7) uit de *Ballade* heeft. Immers, de handeling van de daghit betekent niet dat de erotiek wordt verworpen vanuit de idee dat ze zondig is, maar symboliseert daarentegen de impuls die de fitter ertoe aanzet om zich van die idee te ontdoën (zie p.142), of: *Een daghit / zet de asemmer buiten* drukt uit dat de verdringing van de erotiek en dissociatie zullen worden opgeheven, terwijl *Voor elke woning staat een vuilnisvat* de aanwezigheid ervan bevestigt.

De heren van den Haag (*Gemeentereiniging* 10) symboliseren dientengevolge evenals de *Vale personen* (12) uit *Liberty* en de *Heren van alle natie, tong en ras* (X,2) uit de *Ballade* de schaduw. Dat blijkt nog eens ten overvloede uit het feit dat hun handen niet worden omgeven door *Een zachte brand* (*Gerzon* 2) of goddelijk licht, maar door *handschoenen* (*Gemeentereiniging* 11) worden bedekt. En het kan daarenboven worden opgemaakt uit *zwermen zij uit, bezetten zij de stad* (12), waarin *zwermen zij uit na de winkel gonst* (*Noordeinde* 14), *Stippen bewegen in een oertoestand* (*Bijenkorf* 1) en de titel *Bijenkorf* opnieuw aan een verzameling bijen doet denken, hoewel ditmaal met een negatieve betekenis. Want de honing die de bijen normaliter zoeken is in *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* verbonden met de 'gij', waardoor hij voor de heren in *een vuilnisvat* (*Gemeentereiniging* 15) thuishoort, zoals de *onvervalste melk* uit de eerste brief van Petrus (2,2) plaats maakt voor 'valse' melk. Om het bijbels te zeggen: Den Haag wordt in *Gemeentereiniging* niet als een Jericho in 'het land van melk en honing' voorgesteld⁴³, wat trouwens ook zeer voor de hand ligt, aangezien de gemeentereiniging van de stad op hetzelfde terrein gevestigd was als het gasbedrijf ervan (zie p.13) en dit als gemeentelijke instelling eveneens de dissociatie symboliseert.

Het vervolg van de *Ode* laat zien welke houding de 'ik' tegenover dit alles inneemt. *Du vieux Doelen* - een voormalig deftig hotel-restaurant op de hoek van het Toernooiveld en de Lange Houtstraat⁴⁴ - luidt:

Het kijken van voorbijgangers braveren.
Doen of ik iemand ben bij elke stap.
Zoals ik deed als knaap en voor de grap,
om mij daarmee allure aan te leren.

Doen of ik niemand ben en zo riskeren
te zweven tussen schouderklop en trap,
tussen toenadering en achterklap,
maar altijd dupe van de hoge heren.

Voor obers en portiers ben ik het bangst.
Een klein vergrijp tegen de etiquette
moet ik bekopen met een blik die kwetst.

Ook al beweeg ik me op 't allemetst,
ze blijven uit de verte op mij letten.
Het eind waaraan zij trekken is het langst.

Het archetype van de schaduw, in *Gemeentereiniging* gesymboliseerd door *De heren van den Haag* (10), wordt in dit sonnet vertegenwoordigd door *de hoge heren* (8), *obers en portiers* (9), maar wordt tevens gemaskeerd door de persona, het door de samenleving bepaalde positieve beeld van onszelf "waarbij onze werkelijke eigenschappen zich vermengen met onze ideaalbeelden en maatschappelijk wenselijke gedragspatronen" (Barz p.77). De persona neemt hier de vorm aan van *de etiquette* (10), waaraan men zich heeft te houden, althans wanneer men een etablissement als Du Vieux Doelen, met zijn elitaire Franse naam, frequenteert.⁴⁵ Dat ook de 'ik' er rekening mee houdt, sterker nog, erdoor geïmponeerd is, staat buiten kijf. Wat voor hem *als knaap* nog een *grap* (3) was: *Doen of ik iemand ben bij elke stap* (2), ziet hij nu als een serieus middel om zich *allure aan te leren* (4).⁴⁶ Hij wil in de kringen van *de hoge heren* worden toegelaten, maar beseft terzelfdertijd dat hij de goede omgangsvormen van het Haagse 'burgerdom' nooit echt zal leren, ook al beweegt hij zich op 't allemetst (12).⁴⁷ Reeds *Een klein vergrijp tegen de etiquette / moet [hij] bekopen met een blik die kwetst* (10-11) en ook wanneer hij doet alsof hij *niemand* (5) is, voelt hij zich *dupe van de hoge heren*. Zij bejegenen hem hetzij minzaam met een *schouderklop* (6) en *toenadering* (7), hetzij minachtend met een *trap* (6) en *achterklap* (7), dus altijd uit de hoogte. *Het eind waaraan zij trekken is het langst* (14).

Desondanks valt de 'ik' zelf het meeste te verwijten, omdat zijn gedrag, gegeven het feit dat hij om van de dissociatie te genezen een dood-wedergeboorteproces moet ondergaan waarin de schaduw wordt vernietigd, louter een averechts affect sorteert. Door de persona van *de hoge heren* (8) over te nemen en zich door hen te laten ringeloren, houdt hij de schaduw tenslotte enkel in stand en verloochent hij eigenlijk het kind in hem, de *knaap* (3) die hij vroeger was en als volwassene ook nu nog had kunnen zijn. Zijn vermogen om *voor de grap* (3) te doen alsof hij *iemand* (2) is heeft hij verloren of, algemener, zijn behoefte aan spel is hij kwijtgeraakt, zodat hij ook niet samen met *groot en klein* zal willen meedoen aan een *patertje langs de kant* (*Bijenkorf* 8). De door deze reidans gesymboliseerde wedergeboorte vindt in *Du vieux Doelen* dan ook niet plaats, waar *vieux* en *achterklap* (7) een extra aanwijzing voor zijn. Vergelijken we *vieux* namelijk met het eveneens Franstalige *Modernes* in *Galeries Modernes*, dan is de voor de hand liggende conclusie dat waar *Modernes* op de wedergeboorte anticipeert, *vieux* behalve op het elitaire karakter van hotel-restaurant Du Vieux Doelen ook op het ontbreken van die wedergeboorte wijst. En beschouwen we *achterklap* vanuit de bij *Gemeentereiniging* geciteerde tekst uit de eerste brief van Petrus, waarin het woord *achterklappingen* (1 *Petrus* 2,1) voorkomt, dan wordt duidelijk dat de personages uit *Du vieux Doelen* net zo min als die uit *Gemeentereiniging* het predikaat *nieuwgeborene kindkens* (id. vs. 2) verdienen.

Inneme – een begrafenisonderneming op de Denneweg – vervolgt met:

Ze worden hier begraven met een haast
alsof de dood hen op de hielen zit.
En wat een buitenman het meest verbaast
is dat de stoet bijna geen staart bezit;

natuurlijk weer een ver familieled
waarmee men even naar de groeve raast
om gauw terug te wezen van de rit,
want ieder blijft zichzelf het allernaast.

Bij ons luiden ze urenlang de klok.
 Een kind beseft wat te gebeuren staat.
 Men schaart zich achter 't lijk in diepe stilte.

En lang daarna hangt in het dorp een kilte,
 die iemand door de schouderbladen gaat;
 als het herstellen van een zware schok.

Aangezien Innemee een 'typisch Haagse' begrafenisonderneming was (en is), behoren degenen die in dit sonnet ter aarde worden besteld tot het burgerdom uit *Du vieux Doelen*. Dit plaatst de slotregel van dat gedicht: *Het eind waaraan zij trekken is het langst*, in een ironisch perspectief, omdat men op grond van de tweede regel van

En wat een buitenman het meest verbaast
 is dat de stoet bijna geen staart bezit (*Innemee* 3-4)

zou kunnen zeggen dat *de hoge heren* (*Du vieux Doelen* 8), eenmaal gestorven, uiteindelijk toch aan het kortste eind trekken. "Ze kunnen zo hoog niet zijn of ze gaan dood en worden begraven" (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.202), waarbij hun uitvaart "haastig, zonder veel omslag" (id.) plaatsvindt. Het laatste wijst erop, zeker wanneer we bedenken dat er blijkens bovenstaand citaat (nu gelezen in zijn manifeste betekenis) nauwelijks aanwezigen bij hun begrafenis zijn, dat de dood in *Innemee* een taboe is, tenminste voor bovenvermeld burgerdom. Degenen die daar toe behoren blijven *zichzelf het allernaast* (*Innemee* 8), dat wil zeggen: ze verdringen de gedachte dat ook zij eenmaal zullen sterven en dan afstand zullen moeten doen van de persoon die ze bij hun leven waren. Concreter: ze weigeren om zich aan de louterende werking van de dood te onderwerpen, maar staan daarmee dus ook niet open voor de wedergeboorte, wat uit *Du vieux Doelen* overigens al bleek.

Vervolgens schetst de 'ik' in het sextet van *Innemee* de tegenovergestelde houding jegens de dood, wat impliceert dat hij, hoewel nog steeds gedissocieerd, na *Kerstmis* opnieuw ontdekt wat zijn eigen, ultieme bestemming is. Want de tegenovergestelde houding die hij beschrijft is die van *het dorp* (12) waar hij zelf als *buitenman* (3) vandaan komt. De regels *Bij ons luiden ze urenlang de klok* (9), waarmee op de doodsklokken van *Kerstmis* wordt teruggegrepen, en *Men schaart zich achter 't lijk in diepe stilte* (11) geven te kennen dat men zich daar wel bij de dood betrokken voelt, hem allerminst verdringt, terwijl *Een kind beseft wat te gebeuren staat* (10) en *het herstellen van een zware schok* (14) op de wedergeboorte zinspeelen, die het natuurlijk gevolg van deze instelling is. Daarbij legt *urenlang* een verband met *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (8) uit *Liberty* en een zware schok met *Een schok gaat door mij heen. Ik moet er uit* (IX,13) uit de *Ballade*, waardoor de erotische implicatie van deze regels ook in *Innemee* op de achtergrond gaat meespelen. Evenals in XIV van de *Ballade* komt in het sextet van dit sonnet het ultieme contact met de 'gij' tot stand in de 'hieros gamos' (zie p.67, noot 26 en p.86) van de gestorven en wedergeboren mens met de liefhebbende moeder aarde waarin hij begraven wordt (zie p.159-160).

Zieken - een verkeersweg in de buurt van de tweede vestiging van het Haagse gasbedrijf (zie p.13) - vervolg met:

Soms denk ik dat het niet meer om u gaat
 en loop u in mijzelve kwijt te raken.
 Maar in de muren vallen grote gaten;
 verderf-engel die niemand overslaat.

Een doorkijk in een straat is een visgraat.
 Grondroosters vreten weg. De voeten haken.
 Groen zien de brievenbussen en naamplaten,
 waarop geen letter meer te lezen staat.

Dood overal; skelet van stad die sterft,
omdat het leven overbodig wordt
zonder uw tred tegen de gevels aan.

Wanneer uw beeld van binnen uit bederft,
moeten mijn verzen als een huis vergaan
waarvan de zolder in de kelder stort.

Middeldorp zegt over dit sonnet:

'Zieken' houdt verband met de woorden ziek, zieke, ziekte. De dichter moet gedacht hebben aan een besmettelijke ziekte, een epidemie, want hij spreekt over een 'verderf-engel die niemand overslaat'. Het woord 'verderf-engel' heeft een bijbelse connotatie. Het doet denken aan de tiende plaag in Egypte, waarbij de eerstgeborenen der Egyptenaren werden gedood, maar de kinderen van Israël gespaard (overgeslagen). De dichter kan ook gedacht hebben aan de pestepidemie in Jeruzalem als straf op zonden van koning David; in dit verhaal komen de woorden 'verderf', 'engel' en de samenstelling 'verderf-engel' voor. Achter het woordgebruik zit bij Achterberg de idee, dat een ziekte, een epidemie, een straf Gods is. Zieken waren in de middeleeuwen de leprozen (lepralijders, melaatsen); ook het gebouw waarin ze werden geïsoleerd, werd zo genoemd. In Den Haag was *Zieken* tevens de naam van de weg die leidde naar het Leprooshuis, dat buiten de stad aan de Vliet gelegen was. Achterberg schetst in 'Zieken' het beeld van een stad die door de lepra is aangetast; als de stad sterft is er geen plaats meer voor de ander die hij wil vinden [] (Middeldorp 1987, p.28-29).

Middeldorp vermeldt in dit citaat twee bijbelbronnen voor *Zieken*: de tiende plaag in Egypte (*Exodus* 12,12-13 en 29-31) en de pestepidemie in Jeruzalem (1 *Kronieken* 21,11-15). De tweede bron lijkt me aannemelijker dan de eerste, aangezien er in het verhaal over de tiende plaag nergens een 'verderfengel' wordt genoemd en het bovendien 'slechts' over de dood van *al de eerstgeborenen in Egypteland* (*Exodus* 12,29) gaat, terwijl *Zieken* de Dood (9) *die niemand overslaat* (4) tot onderwerp heeft. Derhalve ben ik van mening dat de ziekte die in het sonnet de stad (9) aantast behalve de lepra ook de pest kan zijn, zelfs in de eerste plaats de pest is, aangezien twee met betrekking tot *Nachtwaker* en *Passage* te verrichten observaties bij deze veronderstelling zullen blijken aan te sluiten.

Verder merkt Middeldorp op, dat achter het woordgebruik *verderf-engel* (4) "bij Achterberg de idee [zit], dat een ziekte, een epidemie, een straf Gods is", maar hij verzuimt daarbij aan te geven om welke reden de 'ik' of de stad Den Haag gestraft wordt. In mijn interpretatie is de verderfengel een symbool van de schaduw en representeren de *grote gaten* (3) als vaginasymbolen hetzelfde als de 'vagina dentata' in IX van de *Ballade*, namelijk de vernietigende kracht van de verschrikkelijke moeder (zie p.141), wier vergroting in het sextet van *Liberty* en *HTM* nu aldus wordt voortgezet, dat ze samen met de schaduw de hele stad verwoest. Naar de regels

Soms denk ik dat het niet meer om u gaat
en loop u in mijzelf kwijt te raken (1-2)

en

Wanneer uw beeld van binnen uit bederft (12)

(zeer) duidelijk maken - eveneens in aansluiting op het sextet van *Liberty* -, is de oorzaak daarvan de verdringing van de anima, in casu de gedachte dat de erotische begeerte zondig is, waarbij het slot van *Ziekerr. waarvan de zolder in de kelder stort* (14), aan zowel *De kelder van de morgen ingedaald* (*Gemeentereiniging* 1) als *Maar langzaam wordt de zoldering een zerk* (II,4) uit de *Ballade* kan worden gerelateerd. Ook die regels houden verband met de

verdringing van de anima, ofwel de afwezigheid van de 'gij' (zie hiervoor en p.129), die in *Zieken* overigens minstens zo onbereikbaar is als in *Gemeentereiniging*. Kan in de *Ballade* de 'ik' in 't zwart' zich met

[] De deuren zijn geduldig;
hebben een bel, een brievenbus, een stoep (I,9-10)

voorstellen het contact met haar tot stand te brengen, voor de 'ik' van *Zieken* is dat gegeven

Groen zien de brievenbussen en naamplaten,
waarop geen letter meer te lezen staat (7-8)

onmogelijk. De 'gij' verwijdt zich van hem door te transformeren in de verschrikkelijke moeder en straft hem aldus voor de verdringing.

Daarmee zet een psychose (zie p.106, noot 30) in die in *Nachtwaker* en *Schuddegeest* wordt voortgezet en gespecificeerd. *Nachtwaker* luidt:

Hij gaat geagiteerd portieken in
en doet iets aan de deuren wat niet mag;
steekt telkens over met een vreemd gezag;
een zigzag in de leegte zonder zin.

Hij schijnt een man te zijn van overdag,
maar altijd met de nacht er tussenin.
Doodzijde van het leven legt beslag
op deze nameloze zonderling;

handlanger van zichzelf en dubbelganger
als dr. Jekyll of een rattenvanger.

Verloren in systemen van de spin,
weeft hij zijn web en spint zich verder in.

De grote val staat in de steden open.
Geen sterveling kan door de draden lopen.

Hoewel de 'ik' niet expliciet vertelt wat het is dat de nachtwaker in regel 2 van dit sonnet *aan de deuren* doet, is het op grond van de hiervoor gelegde relatie met I van de *Ballade* alleszins waarschijnlijk dat hij aanbelt of, zoals Ruitenberg-de Wit meent, *geagiteerd* (1) aan de deuren "morrelt" (Ruitenberg-de Wit 1978, p.203) en ze zelfs probeert "open te breken" (id. p.204) om op die manier toegang te verkrijgen tot de 'gij'. Tegelijk evenwel is uit *wat niet mag* (2) en *een zigzag in de leegte zonder zin* (4) op te maken, dat dit een verboden en nutteloos verlangen is, zodat het vermoeden rijst dat de nachtwaker de vereniging met haar op een verkeerde manier nastreeft. Zelfs op een manier waarin men na *Zieken* een psychose kan herkennen die, gezien de aard van de symboliek, op seksuele overspannenheid en dito agressief gedrag wijst (cf. Freud 1987, p.471 en Jung 1974, p.29), zoals in III van de *Ballade* (zie p.130). Wat is hiervan de oorzaak?

Wanneer we de nachtwaker vergelijken met de conciërge uit VI van de *Ballade*, wiens collega hij is, dan moet als belangrijk verschil worden genoteerd dat hij in tegenstelling tot dat personage niet slaapt. Hij is iemand die qualitate qua 's nachts wakker is en *schijnt* daarmee *een man te zijn van overdag* (5). Het werkwoord *schijnt* heeft in dit verband dezelfde dubbele betekenis als voor de *schijn* in

Dan zal ik mij vervoegen bij de kassa
en naar u informeren voor de schijn (*Bijenkorf* 12-13)

Enerzijds is het verbonden met de individuatie, maar anderzijds vormt het er als synoniem van 'lijkt' en in combinatie met *maar altijd met de nacht er tussenin* (*Nachtwaker* 6) een aanwijzing voor dat de nachtwaker daar niet toe zal komen, ondanks de pogingen die hij onderneemt om het contact met de 'gij' af te dwingen. Door niet te slapen symboliseert hij namelijk hetzelfde als de conciërge zou hebben gedaan indien de fitter hem had gewekt: een onnatuurlijke, voortijdige waaktoestand die de mogelijkheid tot individuatie teniet doet en daarom, in zijn geval, slechts een ontwaken in bovenvermelde psychose is, die evenals die van III van de *Ballade* het gevolg is van een 'enantiodromie', een gewelddadige doorbraak van het onbewuste (zie p.83), veroorzaakt door de dissociatie. Vandaar dat hij in tegenstelling tot *Meneer Van Dam* (*Bijenkorf* 10) een *nameloze zonderling* (*Nachtwaker* 8) is, een niet-geïndividueerd, geïsoleerd mens, en dat *Doodzijde van het leven* [] *beslag* (7) op hem legt. Hij *steekt niet over* (3) van dood naar wedergeboorte, van *nacht* naar *overdag*, maar *met een vreemd gezag* (3) (dit wordt in noot 68 uitgewerkt) van leven naar dood, van dag naar nacht.

Hiermee samen hangt een dubbele symboliek in de regels

handlanger van zichzelf en dubbelganger
als dr. Jekyll of een rattenvanger. (9-10)

De *rattenvanger* verwijst naar de legende van de Rattenvanger van Hameln, maar, dunkt mij, nog sterker naar Achterbergs adaptatie daarvan in zijn sonnet *Hameln* (VG p.634, uit *Doornroosje*), dat ik hier in zijn geheel citeer.

Gij zakt tot aan uw enkels in de stenen.
De gang van mijn verbeelding is te zwaar.
De metaforen vallen uit elkaar,
voordat zij u de laatste steun verlenen.

Maar al uw zusters lopen op hun tenen.
In alle spiegelruiten waait uw haar.
Ijler en dunner fluit de vogelaar,
die om de hoek der woorden is verschenen.

Hij lokt u langzaam over het trottoir
van deze stad naar huis, buiten de dood.
Hij voert u langs zoveel herkenningpunten:

de Overtoom, het Leidse Plein, de Munt en
de Kalverstraat, dat ik u word gewaar
winklend bij Van Zanten & De Groot.

In plaats van ratten te vangen is *de vogelaar* (7) van dit gedicht op zoek naar de 'gij', die hij *langzaam* (9) *buiten de dood* (10) *lokt* (9) en *langs zoveel herkenningpunten* [voert] (11) dat de 'ik', *winkelend bij Van Zanten & De Groot* (14), haar *gewaar* (13) wordt. Deze vogelaar, bewerkstelligt hiermee hetzelfde contact met de 'gij' als *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* beschrijft - men merke in dit verband ook de overeenkomst met *dat gevoel der vogelen* (*Galleries Modernes* 8) op -, wat hem tot een symbool van het 'zelf' maakt, zulks in tegenstelling tot de *rattenvanger* van *Nachtwaker*, die geen vogelaar is maar (allicht) ratten vangt, daarom bij de vuilnisvaten van *Gemeentereiniging* alsmede in het door de pest (of lepra) aangetaste Den Haag van *Zieken* thuishoort en derhalve een symbool van de schaduw is.⁴⁰ Dit eveneens omdat hij tegenover *dr. Jekyll* wordt geplaatst en daarmee identiek wordt met 'mr. Hyde', het personage dat in Stevensons bekende roman *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* het kwaad in de mens belichaamt. Dr. Jekyll daarentegen vertegenwoordigt het goede (MEW 1984, deel 9, p.143-144), zodat hij in *Nachtwaker* evenals de vogelaar van *Hameln* het 'zelf' symboliseert.

Vanwege deze dubbele symboliek van het 'zelf' en de 'schaduw' zijn de regels
handlanger van zichzelf en dubbelganger
als dr. Jekyll of een rattenvanger (*Nachtwaker* 9-10)

een uitstekende weergave van "[das] Motiv der feindlichen Zwillingsbrüder, [das] archetypische [] Motiv der Selbst-Entzweiung [] in das destruktive tödende und positive zeugende Element" (Neumann 1949, p.110).⁴⁹ De nachtwaker vertoont een ambivalentie die eruit bestaat dat hij de individuatie nastreeft, maar door dat op de verkeerde manier te doen, voortijdig en *geagiteerd* (1), steeds dieper wegzinkt in een vernietigende psychose⁵⁰, mede gesymboliseerd door het feit dat hij meer en meer verstrikt raakt in de netten van de verschrikkelijke moeder. De regels

Verloren in systemen van de spin,
weeft hij zijn web en spint zich verder in (11-12)

drukken dit uit, en wel zeer treffend, want *de spin* is als symbool van de verschrikkelijke moeder voortreffelijk op haar plaats in de *Ode*, ten eerste omdat spinnewebben volgens het bijgeloof een teken van de dreigende pest zijn (HDA 1936-1937, deel 8, kolom 270)⁵¹, wat *Nachtwaker* aan *Zieken* koppelt, en ten tweede omdat de spin "die Männer nach dem Coitus verschlingt" (Neumann 1949, p.102), waarmee benadrukt wordt dat de seksuele psychose van de nachtwaker zich tegen hemzelf keert. Daarbij wordt de dreiging die er van de verschrikkelijke moeder uitgaat ook geïndiceerd door het gegeven dat de nachtwaker dusdanig rigoreus door haar zal worden verslonden, dat hij zelf als een spin wordt voorgesteld, en bovendien door haar in vergelijking met *Zieken* nog sterkere vergroting. Vernietigt ze in dat sonnet Den Haag, nu strekt ze zich als spin over alle *steden* (13) uit.

Bij dit alles is de nachtwaker evenals de trambestuurder van *HTM* een zelfprojectie van de 'ik', die hier dus opnieuw zijn eigen onvermogen om het dood-wedergeboorteproses te ondergaan aan de orde stelt. Anders gezegd: hij is wat dat betreft nog dezelfde als in *HTM* en is sinds dat sonnet geen stap dichterbij de individuatie gekomen. Het tegendeel is eerder het geval, want wanneer we de tot nu toe behandelde sonnetten van deel 2 van de droom kort nagaan, dan blijkt onmiskenbaar dat het gemis van de *rode draad* [met] *gisteren* (*Gemeenterreiniging* 3) hem in een neerwaartse spiraal heeft gebracht. In *Gemeenterreiniging* wordt hij geconfronteerd met de dissociatie, het erotisch zondebesef en de schaduw, in *Du vieux Doelen* verzet hij zich niet tegen die situatie, maar houdt hij haar in stand, en in *Zieken* komt hij als gevolg daarvan in aanraking met de verschrikkelijke moeder en zet een psychose in, die in *Nachtwaker* tenslotte nog sterker wordt. Enkel in *Inneme* weet hij deze negatieve ontwikkeling kortstondig te onderbreken door er als *buitenman* (3) blijf van te geven de noodzaak van het dood-wedergeboorteproses tenminste in te zien, maar voor een werkelijke ontwikkeling ten goede is meer nodig dan dat. Zoals hij zelf in *Kerstmis* stelt, kan de neerwaartse spiraal pas in opwaartse richting worden omgebogen wanneer hij door Christus na te volgen in de dood de verschrikkelijke moeder overwint en haar in de liefhebbende verandert. Het slot van *Nachtwaker*:

De grote val staat in de steden open.
Geen sterveling kan door de draden lopen

geeft hiertoe ook een aanzet, want indien *Geen sterveling* [] *door de draden* van het web kan lopen dat de verschrikkelijke moeder als *grote val* gesponnen heeft, dan zal alleen een niet-sterveling, met andere woorden een gestorvene en wedergeborene het wel kunnen. Zodoende zien we dat de psychose die *Nachtwaker* symboliseert tenslotte ook een positieve kant heeft, dat wil zeggen dat ze juist bij de 'ik' doorbreekt opdat hij, zoals de fitter in III van de *Ballade* (zie p.131 en 133), het gevaar ervan onderkent en bijgevolg het middel vindt waarmee dat gevaar kan worden gekeerd. Uiteindelijk is hij als *dr. Jekyll of een rattenvanger* (10)

inderdaad een bondgenoot van zichzelf, een *handlanger* [] en *dubbelganger* (9), en heeft hij toch de mogelijkheid om van *nacht* (6) naar *overdag* (5) 'over te steken' (3).

Schuddegeest – een hofje bij de Javastraat – vervolgt met:

Verre verlichte pompen van de Shell
lijken een slachtgelegenheid bij nacht;
bloedbruiloft in het klein, gestolde schal
binnen de stilte van de stratenschacht.

Het zijn tinnen soldaatjes uit een spel.
Vlak naast elkander staan zij pal op wacht
voor speelgoedhuizen. Bomen worden zacht
papier-maché. Ik voel mij in de val.

Het infraphile bloedbelopen oog
van Philipslampen loert uit winkelkasten.
Politie als een decimeter nadert.

Terwijl het leven door mijn lichaam adert
loop ik op luiken naar de weg te tasten.
Mijn benen zijn van hout en veel te hoog.

Ruitenbergh-de Wit becommentarieert dit sonnet aldus:

Het pittoreske hofje waar dit gedicht naar is genoemd, dankt die eer natuurlijk aan zijn merkwuurdege naam. De concrete werkelijkheid speelt althans niet mee, met name zijn daar geen winkels [cf. p.176 van deze studie, noot 39, A.J.B.]. We mogen verwachten dat de geest hier een schok krijgt te verwerken, dat er opschudding in de ziel ontstaat. Geen wonder, want de 'val', die in het vorige gedicht open stond, sleurt de dichter de diepte in en de bodem van de 'schacht' (vers 4) [] komt angstwekkend naderbij. Evenals in 'Galeries Modernes' [], waar de blik over de balustrade heen in de diepte een krioelende mensenzee, een 'massagraf' ontdekte, vertoont zich nu ver beneden hem een macaber tafereel. Het lijkt een 'slachtgelegenheid', een 'bloedbruiloft' en de 'straten' van de stad vormen een schacht, een benauwde koker.

[]

De sinistere sfeer wordt nog versterkt door het 'infraphile bloedbelopen oog van Philipslampen' dat uit *winkelkasten* 'loert'. Aangeduid worden natuurlijk infrarode lampen, maar *infra-phile* betekent ook: ondermaats vriendelijk, vijandig. Dat wil zeggen dat het 'boze oog' van alle kanten loert, de hele omgeving ademt vijandschap en gevaar. We zijn in een soort onderwereld, een hel; de andere werkelijkheid, de *winkel-straten*, die in 'Noordeinde' en 'Gerzon' vervuld waren van 'geluk' en 'vreugde', zijn nu overtoegen van een infernale gloed (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.205-206).

Ik ben het eens met Ruitenbergh-de Wit dat de titel *Schuddegeest* een "opschudding in de ziel" aanduidt – de voortgezette psychose van *Zieken* en *Nachtwaker* – en neem ook haar interpretatie over dat "we [] in een soort onderwereld, een hel [zijn]", mede vanwege de sterke klankgelijkenis tussen *Shell* (1) en 'hel'. Daarenboven meen ik dat ook de *tinnen soldaatjes* (5) naar de hel verwijzen, omdat ze, *pal op wacht* (6) staande, de regels

Een lege helderheid betrok de wacht
tussen mij en het opgeschoven raam (7-8)

uit *Kerstmis* in gedachten roepen, dus op Christus' dood en hellevaart betrekking hebben. Kortom, waar het in *Schuddegeest* om gaat is de 'imitatio Christi', die aan het slot van *Nachtwaker* trouwens al werd aangekondigd.

De commentaar van Middeldorp maakt duidelijk op welke wijze de 'Ik' Christus dient na te volgen in de dood. Hij zegt onder andere:

Wie het grote *Woordenboek der Nederlandsche Taal* raadpleegt, vindt dat 'schudde' in ouder nieuwnederlands 'galg' betekende; vermeld wordt ook de samenstelling 'schudde-boef'. Het *Middelnederlands Woordenboek* geeft bij 'schudde' als eerste betekenis 'gaffel, de palen met het dwarshout waaraan het galgekoord hangt'. Voor 'geest' noemde ik reeds de betekenis 'strook grond achter de duinen'. Ergo: 'schuddegeest' kan ook gelezen worden als 'galgeveld', de plaats van de terechtstelling van de misdadigers buiten de stad. Ik kan me niet aan de indruk onttrekken, dat Achterberg deze betekenis aan het woord gegeven heeft; de ik in het gedicht beleeft als het ware een nachtmerrie (Middeldorp 1987, p.32).

Ook deze interpretatie neem ik over, ten eerste omdat ze de mogelijkheid biedt om de *luiken in loop ik op luiken naar de weg te tasten* (*Schuddegeest* 13) als valluiken van een schavot op te vatten (id. p.31), en ten tweede omdat ze aansluit bij mijn visie op de trambestuurder van *HTM*. In de regels

[] Er is niets

dat zo hardnekkig is als deze fiets

waarmee een man weer naar zijn werk toe gaat (6-8)

symboliseert *hardnekkig* immers diens onvermogen om zich in het onbewuste te begeven, hetgeen tevens een weigering om te sterven is of (*hardnekkig* letterlijk gelezen) zich de nek te laten breken door een dood door ophanging. Het is een dergelijke dood die de 'ik' te wachten staat wil hij worden wedergeboren.³²

Dat deze dood bovendien gerelateerd is aan de erotiek blijkt uit het woord *bloedbruiloft* (*Schuddegeest* 3), dat volgens Middeldorp (id.) twee allusies bevat. Het verwijst naar de 'Bartholomeusnacht' van 23 op 24 augustus 1572, toen in Parijs duizenden hugenoten werden vermoord tengevolge van het huwelijk van Hendrik van Bourbon, zelf een hugenoot, met Margaretha van Valois, de zuster van de katholieke koning Karel IX (GWP 1977, deel 3, p.234). En het zinspeelt tevens op de besnijdenis, in casu de besnijdenis van Mozes' en Zippora's zoon Gersom, zoals beschreven in de volgende tekst: *Toen nam Zippora een stenen mes en besneed de voorhuid haars zoons, en wierp die voor zijn voeten, en zeide: Voorwaar, gij zijt mij een bloedbruidegom ! []. Toen zeide zij: Bloedbruidegom ! vanwege de besnijdenis* (Exodus 4,25-26; zie ook id. 2,21-22). Vooral deze tweede allusie is interessant, aangezien de naam Gersom terugverwijst naar *Gerzon*³³, naar ik meen met name naar

Een etaleur staat met een pop te stoeien.

Hij waant zich met zijn eigen vrouw alleen. (5-6)

Wordt in deze regels de erotiek echter louter als vreugdevol ervaren, de betekenis die de besnijdenis volgens Jung heeft maakt duidelijk dat *Schuddegeest* in eerste instantie het omgekeerde symboliseert. Onder verwijzing naar (onder andere) bovenstaand bijbelcitaat zegt hij:

Een [] ideaal [middel om de toorn van de verschrikkelijke moeder te sussen] is de zelfontmanning in dienst van de moeder; een mildere vorm hiervan is de besnijdenis. [] Met [dit offer] wordt [] de driftmatige begeerte, de libido³⁴, opgegeven, om haar weer in een vernieuwde gedaante te verwerven. [] De offerdaad heeft tegelijkertijd de betekenis van een bevruchting van de moeder []. Op deze manier wordt het leven onsterfelijk, want evenals de zon, verwekt de held zich opnieuw door zijn zelfoffer en zijn terugkeer in de moeder (Jung 1987b, p.302-304 en 371-372, noot 73).

Dit gevoegd bij het feit dat volgens de analytische psychologie ook de dood door ophanging dit offer symboliseert (id. p.117-118)³⁵, betekent dat de 'ik' in *Schuddegeest* hetzelfde te wachten staat als de fitter in VIII en IX van de *Ballade*. Het "boze oog" dat volgens

Ruitenbergh-de Wit uit *winkelkasten* [Joert] (10) is gezien *Gij komt er met uw ogen bovenuit* (11) uit *Liberty* het boze oog van de verschrikkelijke moeder, in samenhang waarmee de "opschudding in de ziel" die zij ter sprake brengt "[das] Aufgelöstwerden des Ich im Unbewussten" (Neumann p.143) is. Dat proces neemt hier de symbolische vorm aan van een *bloedbruiloft*, een besnijdenis of louterende cohabitatie met de verschrikkelijke moeder, opdat het zondebesef met betrekking tot de erotiek, sinds het sextet van *Liberty* bij de 'ik' aanwezig, wordt overwonnen en de geslachtsdaad opnieuw, zoals in *Gerzon* en vooral *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (*Liberty* 8), als vreugdevol en een uiting van het 'zelf' kan worden beleefd. Dat de angstaanjagende speelgoedwereld die *Schuddegeest* met *bloedbruiloft in het klein, tinnen soldaatjes uit een spel* (5), *speelgoedhuizen* (7), *Bomen worden zacht / papier-maché* (7-8) en *Politie als een decimeter nadert* (11) beschrijft eveneens in het teken van deze catharsis staat, lijkt me evident. Om te kunnen worden wedergeboren is het eerst noodzakelijk dat de 'ik' de met de verschrikkelijke moeder verbonden angsten van de kindertijd doorstaat.

Van essentiële betekenis voor de *Ode* is nu, dat hij daar gezien

loop ik op luiken naar de weg te tasten.

Mijn benen zijn van hout en veel te hoog (13-14)

niet toe bereid is. Hij heeft "het gevoel [] dat hij op stelten loopt" (Middeldorp 1987, p.31), wordt dus weliswaar een kind, maar enkel een kind dat met benen die *veel te hoog* zijn groter probeert te lijken dan het is en aldus een volwassene imiteert.⁵⁶ Wat hij *als knaap* (*Du vieux Doelen* 3) deed: *Doen of ik iemand ben bij elke stap* (2), streeft hij ook hier na, maar niet om zich *allure aan te leren* (4) en al helemaal niet *voor de grap* (3). Hij voelt zich *in de val* (*Schuddegeest* 8) van de speelgoedwereld, tracht eruit te ontsnappen door zich als een volwassene voort te bewegen en probeert bovendien door *naar de weg te tasten de luiken* te ontwerpen die hem met de dood door ophanging bedreigen. Concreet gezegd: de 'ik' geeft toe de strijd met de verschrikkelijke moeder niet aan te durven, zodat *Terwijl het leven door mijn lichaam adert* (12) erop wijst, dat hij zich uit angst voor haar en de dood vastklampt aan alle levenskracht die hij bezit.

Leica vervolgt met:

De middag maakt een blauwdruk van de stad.

Langs witte lijnen wordt ze doorgelicht.

Vensterkozijnen schuiven in 't gezicht.

Mijn lege leica-ogen filmen dat;

tot gij verschijnt, de flanken afgeplat,

uw ogen constant op de lens gericht.

Wij doen ze voor elkander niet meer dicht

nu d'een geheel de andere omvat.

Het blauw staat in de avond doorgesteend
van sterren die dezelfde hoeken maken.

Gij zijt vereeuwigd in dezelfde ruiten

van overdag. Zij blijven u omsluiten,

hoe ijl ze in het eindeloze haken:

een glinstering die u bestaan verleent.

Zoals in het sextet van *Gerzon* de *vitrines* (9), *Staande als grote prisma's opgesteld* (10), *het niet* (11) *verdichten* [] *tot op het voorwerp dat men liggen ziet* (11-12), zo filmt de 'ik' in dit sonnet met *lege leica-ogen* (4) hoe *De middag* [] *een blauwdruk van de stad* [maakt] (1) en haar *Langs witte lijnen* (2) doorlicht. Hij ziet de stad in een diepere dimensie en beleefd daarmee een visioen dat vergelijkbaar is met dat van de fitter in X van de *Ballade* (zie p.121, 144 en 191-192). De 'gij' *verschijnt, de flanken afgeplat* (5), ofwel zodanig optisch vertekend

dat zij, hoewel een vrouw, haar rondingen lijkt te verliezen, dezelfde lichaamsvorm krijgt als de 'ik', waardoor de mogelijkheid ontstaat dat zij één, androgyn lichaam worden waarvan *d'een geheel de andere omvat* (8).⁵⁷ Het contact uit *Liberty* komt opnieuw tot stand, waarbij de *Vensterkozijnen* (3) evenals *het volgend raam geeft me opnieuw gelijk* (I,6) uit I van de *Ballade* een spiegelbeeld suggereren, maar tegelijk zoals *tussen de gordijnen* (I,2) prostitutie (zie p.28 en 127). Het gaat dus om een erotisch en vanwege de androgyniteit vanzelfsprekend niet langer door gevoelens van zonde belast contact, dat bovendien op grond van *constant* (*Leica* 6), *niet meer dicht* (7) en de optische vertekening die plaatsvindt een transcendente samenhang kan worden genoemd, "los van de beperkingen van tijd en ruimte" (Veldstra 1987, p.24).

Het betreft hier ongetwijfeld een wedergeboorte- of individuatie-ervaring, waaraan gezien de adjectieven *witte* (2) en *lege* (4) tevens een doodservaring ten grondslag ligt, zij het niet een doodservaring die de 'ik' ook wèrkelijk deed sterven. De wedergeboorte komt enkel tot stand op basis van de in *Schuddegeest* doorstane angst voor de dood en vastgehouden levenskracht en is daarom evenals die van *Liberty* in feite een onvolwaardige voorafbeelding van die welke na de werkelijke dood wacht.⁵⁸ Niettemin, de doodsangst was blijkbaar toch ingrijpend genoeg om deze individuatie althans die kracht te geven dat de beëindiging ervan niet tot een dissociatie en psychose leidt, want hoewel het directe contact met de 'gij' in het sextet van *Leica* weer verbroken wordt, blijft het op een andere manier toch bestaan. Ter toelichting hiervan citeer ik eerst een uitspraak van Kusters, die voor *Leica* zeer bruikbaar is. Hij zegt:

Volgens mij moeten we bij Achterberg [] rekening houden met twee soorten eeuwigheid. De eeuwigheid waarover deze dichter spreekt, ligt voor een belangrijk deel *buiten* het gedicht: het gedicht is niet zelden een op deze eeuwigheid veroverd moment, dat in woorden verduurzaamd is: een paradoxale, beperkte eeuwigheid, ontstaan uit verlangen naar contact met de aan tijd en ruimte onttrokken vrouw. Maar de 'eeuwigheid' van zo'n moment heeft met de eeuwigheid-in-absolute-zin alleen de naam gemeen. Zij is van deze laatste op zijn hoogst een gebrekkige afspiegeling, een metafoor met poëtische betekenis. Naar de absolute eeuwigheid keert de gestorven 'gij' steeds weer terug (Kusters 1988, p.5).

De twee soorten eeuwigheid die Kusters in het werk van Achterberg signaleert: de 'beperkte' en de 'absolute', zijn in *Leica* beide aanwijsbaar; de eerste in het octaaf, in de vorm van de zoëven besproken wedergeboorte, en de tweede in het sextet. De 'gij' keert in het donker van *de avond* (9) terug naar *het eindeloze* (13), de dood, maar, zoals gezegd, zonder dat er van een dissociatie en psychose kan worden gesproken, aangezien het licht van de *sterren* (10) haar nog *een glinstering van bestaan* (14) verleent, *hoe ijl ze in het eindeloze haken* (13). Ze is *vereeuwigd in* (11) en 'blijft omsloten' (12) door deze sterren, die *dezelfde hoeken* (10) en *dezelfde ruiten / van overdag* (11-12) maken, met andere woorden een patroon vormen waarin ze herkenbaar blijft, omdat het synchronistisch samenhangt met zowel de *witte lijnen* (2) van de *blauwdruk van de stad* (1) als de *Vensterkozijnen* (3) waarin ze aan de 'ik' verscheen. De bepaling van gesteldheid *doorgesteend* (9) - men vergelijk de betekenis die de steen in de *Ballade* heeft (zie p.123) - symboliseert deze vereeuwiging, die overigens niet alleen vanuit het octaaf van *Leica* moet worden geïnterpreteerd, maar met name ook vanuit het sextet van *Liberty*. Immers, *dezelfde ruiten / van overdag* verwijst tevens naar *de winkelruit* in

's Avonds na zessen is de winkelruit
van binnen manshoog met een doek bespannen.
Gij komt er met uw ogen bovenuit (*Liberty* 9-11)

en de *sterren die dezelfde hoeken maken* kunnen worden opgevat als een andere verschijningsvorm van *uw ogen*, waarmee de 'gij' nu kosmische proporties aanneemt, na in *HTM*

reeds als de volle maan te zijn verschenen en in het sextet van *Liberty* alsmede *Zieken, Nachtwaker* en het octaaf van *Leica* eveneens te zijn vergroot.

De 'gij' wordt hiermee opnieuw de grote moeder, maar anders dan in *Liberty*, *HTM*, *Zieken*, *Nachtwaker* en *Schuddegeest* laat ze zich hier niet van haar verschrikkelijke, maar van haar liefhebbende kant zien. De *glinstering* die haar *bestaan verleent* (*Leica* 14) suggereert althans dat zij wederom *met lichtgeweld* (*Gerzon* 13) vanuit *het niet* (11) naar *de wereld* (*Noordeinde* 3) kan worden gehaald en aan de 'ik' verschijnt, die zich dan ten tweede male met haar zal kunnen verenigen op een manier waarbij *d'een geheel de andere omvat* (*Leica* 8). Wel is het de vraag of dat opnieuw kan gebeuren zonder dat hij eerst daadwerkelijk sterft.

Het slotsonnet *Passage* - een overdekte winkelstraat in het centrum - geeft antwoord op deze vraag.

Den Haag, stad, boordevol Bordewijk
en van Couperus overal een vleug
op Scheveningen aan, de villawijk
die kwijnt en zich Eline Vere heugt.

Maar in de binnenstad staan ze te kijk,
deurwaardershuizen met de harde deugd
van Katadreuffe die zijn doel bereikt.
Ik drink twee werelden, in ene teug.

Den Haag, je tikt er tegen en het zingt.
In de passage krijgt de klank een hoog
weergalmen en omlaag een fluistering
tussen de voeten over het graniet;
rode hartkamer die in elleboog
met drie uitmondingen de stad geniet.

Middeldorp merkt over dit sonnet onder andere op:

Den Haag is de stad waarbinnen [Achterberg] haar die hij vinden wil, kan terugbrengen in ruimte en tijd, maar ook de stad waar de dood zijn macht herneemt. De stad heeft twee kanten, herbergt twee werelden; van beide geniet de dichter evenzeer. Het slotsonnet van de *Ode*, 'Passage', is de apotheose; twee regels in dit gedicht vatten de essentie van de *Ode* samen: 'Ik drink twee werelden in ene teug.' en 'Den Haag, je tikt er tegen en het zingt.' In het octaaf karakteriseert de dichter de twee aspecten van de stad, zoals die zich in haar uiterlijke verschijning aan hem voordoet: het decadent-romantische aspect dat gestalte krijgt in Couperus en zijn *Eline Vere* en het grauw-realistische uit de deurwaardersroman [*Karakter*, A.J.B.] van Bordewijk met de hoofdpersoon Katadreuffe (Middeldorp 1987, p.33).

Middeldorp koppelt in dit citaat de hereniging van de 'ik' en de 'gij' aan Couperus' *Eline Vere* en de dood aan Bordewijks *Karakter*. Ik ben dat met hem eens en zal zijn interpretatie vanuit mijn visie op de *Ode* trachten uit te werken.

In strofe 1 spreekt de 'ik' over *een vleug* (2) *van Couperus* (2), die niet alleen *overal* (2) in Den Haag waarneembaar is, maar ook richting Scheveningen gaat, naar *de villawijk* (3). Deze villawijk bevindt zich dus aan de rand van de stad en komt daarom min of meer overeen met de *gemeentewijken* (VII,10) waarin VII van de *Ballade* zich afspeelt. Min of meer, want de gemeentewijken verbeelden het paradijs, terwijl de villawijk *kwijnt en zich Eline Vere heugt* (*Passage* 4), de bewoners ervan de 'gij' weliswaar als in *een vleug* bespeuren, maar haar desondanks ontberen, omdat ze haar nog niet werkelijk tot leven hebben gebracht. Zodoende is de villawijk vooralsnog niet meer dan een voormalig paradijs uit de tijd van Eline Vere of, indien de 'gij' in haar gestalte inderdaad tot leven zou kunnen komen, een paradijs-in-wording waarin de 'ik' in aansluiting op het sextet van *Leica* zijn verlangen naar haar en

individuele projectie. Wat dat betreft is hij vergelijkbaar met de fitter in VII, die tenslotte ook nog geen reëel contact met de 'gij' heeft en slechts als een toeschouwer in de paradijselijke gemeentewijken rondloopt (zie p.140).⁵⁹

Omdat de villawijk zich aan de rand van de stad bevindt, biedt ze de 'Ik' - en dit is in overeenstemming met zijn verlangen naar individuatie - ook de mogelijkheid zich weer *een buitenman* (*Innemee* 3) te voelen, althans in zoverre dat ze een aanzienlijk eind verwijderd is van de *binnenstad* (5) die strofe 2 van *Passage* beschrijft. Deze binnenstad is geenszins het luisterrijke winkelcentrum dat in *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty* wordt geëvoceerd, maar, zoals Middeldorp zegt, de "grauw-realistische" werkelijkheid die door

Maar in de binnenstad staan ze te kijk,
 deurwaardershuizen met de harde deugd
 van Katadreuffe die zijn doel bereikt (5-7)

wordt opgeroepen. Schouten stelt (in een artikel dat niet specifiek over de *Ode* gaat) dat Achterberg in deze regels "bezijden de encyclopedie schreef" (Schouten 1984, p.28), omdat "Bordewijks roman *Karakter* en daarmee zijn hoofdpersoon Katadreuffe nadrukkelijk in Rotterdam gesitueerd [is]" (id. p.29). Hij voegt daar aan toe:

De harde deugd die hier in geschilderd wordt is dan ook een corpus alienum, Rotterdam in Den Haag, wat het beeld in dit gedicht van Achterberg voor mijn gevoel nogal verstoort (id.).

Deze opmerking is niet op haar plaats. Wat Schouten namelijk over het hoofd ziet, is dat de Rotterdammer Katadreuffe ook een relatie met Den Haag heeft, en wel een relatie die in de *Ode* lijkt te zijn geadapteerd. Hij probeert in Scheveningen een winkeltje in tabaksartikelen te beginnen, er te gaan "winkelieren", wat een verband legt met zowel de openingssonnetten van de *Ode* als strofe 1 van *Passage*, en noemt Den Haag vanwege de mislukking van die onderneming "dat pest-Den Haag"⁶⁰, hetgeen *Zieken* in gedachten roept. Zijn oordeel over Den Haag sluit dus aan bij het in dat sonnet opgeroepen negatieve beeld van de stad, waar nog bij komt dat *Du vieux Doelen*, tenminste gedeeltelijk, een vrij goede indruk geeft van wat hij in *Karakter* nastreeft: maatschappelijk succes.⁶¹ De duidelijke overeenkomst tussen *Doelen*, gelezen als 'het toeleggen op', en *zijn doel* ondersteunt deze interpretatie⁶², die me ook daarom gerechtvaardigd lijkt, omdat Katadreuffes carrièredrang hem in menselijk opzicht doet mislukken. Hij miskent de liefde, die hij in de persoon van Lorna te George leert kennen, en verdringt daarmee zijn anima, wat hem samen met zijn afkeer van Den Haag in de *Ode* tot een symbool van de schaduw maakt.⁶³ Vandaar dan ook dat de nachtwaker, eveneens een symbool van de schaduw (hoewel niet alleen), middels de deurwaardersterminologie *legt beslag* in

Doodzijde van het leven legt beslag
 op deze nameloze zonderling (*Nachtwaker* 7-8)

aan hem en de *deurwaardershuizen* van de *binnenstad* gekoppeld wordt. En deze deurwaardershuizen tenslotte *staan* [] *te kijk*, waarmee dacht ik gesuggereerd wordt dat het bordelen zijn⁶⁴, waarvan de bewoners per slot van rekening eveneens *te kijk* staan, in *Vensterkozijnen* (*Leica* 3). Een combinatie hiervan met de implicatie dat deze bordelen als deurwaardershuizen ten prooi dreigen te vallen aan een beslaglegging levert dan op, dat

Maar in de binnenstad staan ze te kijk,
 deurwaardershuizen met de harde deugd
 van Katadreuffe die zijn doel bereikt

dezelfde veroordeling van de erotische begeerte aanduidt als de regel *Voor elke woning staat een vuilnisvat* (15) uit *Gemeentereiniging*, hetgeen in overeenstemming met mijn in deze allinea gegeven interpretatie is. Ook omdat het in *Karakter* weer Den Haag is waar Katadreuffe

minder prettige ervaringen met 'het nachtleven' opdoet⁶⁵, wat opnieuw een verband tussen Bordewijks roman en de *Ode* legt.

Wanneer we het octaaf van *Passage* nu in zijn geheel beschouwen, dan zien we dat de twee werelden die de 'ik' in *ene teug* (8) drinkt, die van Couperus en de *binnenstad* (5), van de *villawijk* (3) en *Bordewijk* (1), de twee thema's symboliseren die de hele *Ode* beheersen en die in respectievelijk *De dorst naar u slaat op de wereld om* (3) uit *Noordeinde* en

Tussen ons bleef niet anders meer bepaald
dan wat de melkboer met zijn klanten praat (5-6)

uit *Gemeentereiniging* eveneens door middel van 'drinkmetaforiek' aan de orde worden gesteld: de individuatie en de dissociatie.⁶⁶ Nadat het tweede thema in *Leica* uit het zicht was verdwenen, keert het nu dus weer terug, logischerwijze omdat er nergens in de *Ode* een werkelijke doodscatharsis plaatsvindt, zodat ook nergens in de cyclus aan de voorwaarde om de dissociatie voorgoed te overwinnen wordt voldaan.

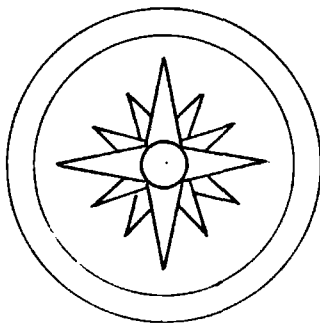
Dit werkt door in het sextet van *Passage*. De eerste regel ervan: *Den Haag, je tikt er tegen en het zingt* (9), houdt vanwege *tikt* verband met

Zij wijst naar boven met een vage spot,
dat kan betekenen: je bent getikt (VIII,10-11)

uit VIII van de *Ballade* en zinspeelt daarom evenals die regels op de individuatie (zie p.123), zoals ook

In de passage krijgt de klank een hoog
weergalmen en omlaag een fluistering
tussen de voeten over het graniet (*Passage* 10-12)

middels *het graniet* en de combinatie *hoog / omlaag* doet. Het *graniet* heeft betrekking op het terrazzo plaveisel van de *Passage* (zie p.14), waarvan ik voor de duidelijkheid een (vereenvoudigde) afbeelding geef.



Het terrazzo plaveisel is, zoals men ziet, cirkel- en stervormig en borduurt zowel daarom als vanwege *graniet* voort op *doorgesteend* (9) en *sterren* (10) uit *Leica*, waarmee het de mogelijkheid in zich bergt dat aan het in strofe 1 van *Passage* uitgesproken verlangen naar de 'gij' wordt voldaan en er in de *rode hartkamer* (*Passage* 13) een hereniging met haar buiten de beperkingen van ruimte en tijd zal plaatsvinden. De combinatie *hoog / omlaag* grijpt in samenhang hiermee terug op de 'coniunctio oppositorum' van

Zij liggen daar geprijsd van hoog tot laag.
 Niemand behoeft hun absolute som
 meer te begroten. Ieder stuk alom
 vertegenwoordigt u tot op vandaag (5-8)

uit *Noordeinde*. Verder herinnert *de voeten aan voetenschuifelen* in

Ik laat mij door de menigte opwinden
 tot zachte haast en voetenschuifelen (3-4)

uit *Galeries Modernes* en klinkt het aan het slot van dat sonnet aanwezige engelenkoor door in een *hoog / weergalmen*, zodat de 'ik' zich al met al zowel in de openingssonnetten als aan het slot van de *Ode* in een situatie bevindt waarin hij in het winkelcentrum van Den Haag een beeld van de individuatie krijgt zonder dat hij eerst door de catharsis van de dood is gegaan.

Een belangrijk verschil is evenwel, dat waar in de openingssonnetten van de cyclus de noodzaak van deze catharsis nog niet aan de orde wordt gesteld, dit in *Passage* wel gebeurt. Want *omlaag* verwijst behalve naar de zojuist geciteerde strofe uit *Noordeinde* ook naar *De diepten* (1) van het *massagraf* (13) uit *Galeries Modernes*, terwijl een *fluistering* (*Passage* 11) en in *elleboog* (13) op VI van de *Ballade* anticiperen; een *fluistering* vanwege *gefluister* in

[] als het niet
 zo eenzaam was geworden en te duister
 dan dat ik hem mocht wekken met gefluister (VI,9-11)

en in *elleboog* omdat

Die nacht kwam ik alleen nog maar te weten,
 dat de conciërge sliep. Hij was vermoeid
 en had de cijfers in zijn hoofd vergeten.
 Het lag gekanteld op een arm [] (VI,1-4)

het beeld oproept van een conciërge die met zijn hoofd in zijn elleboog ligt. De eis van de 'imitatio Christi', in *Galeries Modernes* nog afwezig, in VI en eveneens in *Kerstmis* echter wel aanwezig, wordt daarom in zoverre ook in *Passage* gesteld, dat de twee anticipaties vanwege mijn interpretatie van VI (zie p.137-138) in feite betekenen dat er in *Passage* nog niet meer dan het beeld van een voortijdige individuatie wordt gegeven, dat wil zeggen een individuatie waarbij de in strofe 2 beschreven dissociatie blijft bestaan. Aldus maakt de afsluiting van de *Ode*

rode hartkamer die in elleboog
 met drie uitmondingen de stad geniet (13-14)

een minder vreugdevol indruk dan men op het eerste gezicht zou denken, want hoewel de *rode hartkamer*, het overkoepelde centrum van de *Passage*, vanwege zijn cirkel- en stervormige terrazzo plaveisel een mandala en symbool van het 'zelf' is (zie p.86) en de *drie uitmondingen* in samenhang daarmee de wedergeboorte verbeelden - ze zijn met een ontsloten vagina te associëren⁶⁷ -, de werkelijke individuatie is nog niet bereikt. Ik vraag me dan ook af of in het laatste woord van de *Ode*: *geniet*, niet ook de betekenis 'ge niet' meespeelt, waarmee onderhuids zou worden aangegeven dat de 'gij' nog altijd een 'gestorven geliefde' is. Het is een mogelijkheid die in harmonie is met de vrijwel direct in de *Ballade* volgende mededeling dat de *ge doorlopend uit het niet [verschijnt]* (I,3).

Hoe het ook zij, het is in ieder geval begrijpelijk dat de *Ode* via *In de passage* (*Passage* 10) en *achterom* in *Gij hebt de huizen achterom bereikt* (I,1) in de *Ballade* overgaat. De 'ik' loopt in "een passage op weg naar het volgende vers" (Middelburg p.17, noot 10) naar I, wordt als 'ik in 't zwart' en directeur van het gasbedrijf een van de *hoge heren* (8) uit *Du vieux Doelen* en neemt de 'gij' waar in de *huizen* van het *Achterom*. De individuatie-ervaring

van *Passage* moet hij echter missen, omdat hij als 'ik in 't zwart' de schaduw symboliseert en aan de dissociatie lijdt, die tot en met het laatste sonnet van de *Ode* aanwezig bleef. Van deze ziekte wordt hij genezen door vervolgens weer te transformeren in een fitter, een proces dat ondermeer in termen van een vader-zoonrelatie wordt beschreven (zie p.126 en 135) en daarom in *Passage* al wordt aangekondigd door de verwijzing naar Bordewijks *Karakter*, - volgens de ondertitel een *roman van zoon en vader*, in

Maar in de binnenstad staan ze te kijk,
 deurwaardershuizen met de harde deugd
 van Katadreuffe die zijn doel bereikt. (5-7)

Behalve de dissociatie impliceren deze regels eveneens de in *Karakter* gevoerde strijd tussen Katadreuffe en zijn vader, de deurwaarder Dreverhaven, zij het dat ze ook suggereren dat de Katadreuffe van *Passage* het *doel* van deze strijd, maatschappelijk succes, met een *harde deugd* najaagt die niet onderdoet voor de meedogenloosheid waarvan Dreverhaven in *Karakter* blijkt geeft. Hij wordt in *Passage* eigenlijk zelf een deurwaarder en daarmee identiek met zijn vader⁶, waardoor het sonnet de vader-zoonrelatie van de *Ballade* in die zin aankondigt dat deze identiteit op andere wijze terugkomt in de 'ik in 't zwart', die om van de ermee gepaard gaande dissociatie te worden bevrijd en om individuatie te bereiken opnieuw een zoon, een fitter moet worden. Hij ondergaat daartoe het dood-wedergeboorteprocess als een catharsis, realiseert dus wat hij in de *Ode* nog niet aandurft en wordt daarom van een mislukte held een ware held. Zijn 'passage' naar de *Ballade* is in feite een correctie op het *passeren* dat de *verkeersagent* (7) in *Gemeentereiniging* toestaat, maar ook op de overgang die aan het begin van de *Ode* plaatsvindt: de door *Ik loop in doodvakantie door den Haag* (Noordeinde 1) gesuggereerde moeiteloze 'passage' naar de wedergeboren staat, wat de *Ode* tot een weliswaar andere, maar verder even duidelijke sonnettenencyclus als de *Ballade* maakt.^{6,9}

5.5 POETICA

Nu is nagegaan hoe de gebeurtenissen in de *Ode* moeten worden begrepen, kan ze in deze paragraaf als expliciete versinterne poëtica worden geïnterpreteerd (zie p.42).

Een belangrijke overeenkomst tussen de *Ode* en de *Ballade* is, dat in beide cycli één sonnet, respectievelijk *Gemeentereiniging* en III, van 14 naar 15 regels is uitgedijd. In samenhang hiermee kan worden geconstateerd, dat de *Ode* in tegenstelling tot de *Ballade* niet uit 14 maar uit 15 sonnetten bestaat, zich qua lengte dus op analoge wijze tot de *Ballade* verhoudt als *Gemeentereiniging* en III tot een conventioneel sonnet. Omdat nu de *Ballade* een macro-sonnet is, betekent dit dat de *Ode* als een uitgedijd macrosonnet mag worden beschouwd, met andere woorden als een macrosonnet waaraan één sonnet is toegevoegd. De vanzelfsprekende vraag die hieruit voortvloeit is om welk sonnet het gaat.

De beantwoording van deze vraag lijkt me tamelijk eenvoudig. Wanneer we namelijk bedenken dat de *Ballade* in haar geheel een droom beschrijft en de *Ode* dat ook zou hebben gedaan indien *Kerstmis* had ontbroken, dan is de enig mogelijke conclusie dat het dit sonnet is dat de uitdijning vertegenwoordigt. Als tweede argument hiervoor zou ik willen aanvoeren, dat deze keuze ook daarom de meest logische is, omdat *Kerstmis* de *Ode* in twee droomgedeelten splitst: *Noordeinde* - *HTM* en *Gemeentereiniging* - *Passage*, die respectievelijk 6 en 8 sonnetten lang zijn, ofwel de lengte van een macrosextet en macro-octaaf hebben. Deze 'strofen' zouden ook zonder *Kerstmis* waarneembaar zijn geweest, want met name de regel *Er is met gisteren geen rode draad* (*Gemeentereiniging* 3) markeert een duidelijke wending en inhoudelijke breuk aan het begin van het macro-octaaf (zie p.205-206), onderscheidt het op een andere manier van het macrosextet dan *Kerstmis* en zou er bij afwezigheid daarvan dus

op hebben gewezen, dat de *Ode* een macrosonnet met een 6-8-structuur is. Nu *Kerstmis* er echter wél is, wordt de cyclus een uitgedijd macrosonnet met een 6-1-8-structuur.

Waar *Kerstmis* als uitdijning van de totale *Ode* fungeert is het waarschijnlijk, dat de uitdijning van *Gemeentereiniging* een regel is die een zekere overeenkomst met *Kerstmis* bezit. Bovendien moet het een regel zijn die, zoals de uitdijning van III (zie p.53), kan worden weggelaten zonder dat *Gemeentereiniging* verder verandert en die deel uitmaakt van strofe 2, aangezien deze strofe geen 4 maar 5 regels heeft en daarmee een uitzondering binnen de octaven van de *Ode* vormt. Aan deze drie voorwaarden voldoet alleen *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* (8), een spreekwoord dat op het verhaal over de rijke jongeling uit het evangelie van Mattheüs alludeert en daarmee evenals *Kerstmis* de navolging van Christus tot onderwerp heeft, hoewel op contrasterende wijze (waarover dadelijk meer). Verder is het in dit verband van belang om op *De kelder van de morgen ingedaald* (1) te attenderen, want *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* heeft betrekking op de overgang van een luisterrijke naar een onluisterende stadsrealiteit, van individuatie naar dissociatie, drukt daarmee hetzelfde uit als *De kelder van de morgen ingedaald* en kan zodoende ook via het woord *kelder* daaruit aan

Wanneer uw beeld van binnen uit bederft,
moeten mijn verzen als een huis vergaan
waarvan de zolder in de kelder stort (12-14)

uit *Zieken* worden gerelateerd. De poëtische betekenis van deze strofe⁷⁰ en derhalve ook van *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* is, dat de poëzie inferieur van kwaliteit wordt wanneer de 'ik' gedissocieerd is en zich tijdens het dichten niet laat inspireren door zijn anima, zij als 'femme inspiratrice' of muze door hem verdrongen wordt (cf. p.165). Dan is hij als dichter een *verderf-engel* (*Zieken* 4) en ontstaat er een gedicht dat als een bouwvallig huis is, waarvan de *brievenbussen en naamplaten* (7) onleesbaar zijn, *de muren* [] *grote gaten* (3) hebben en *de zolder in de kelder stort*. Duidelijker gezegd: dan ontstaat er een gedicht waar de *Ode* met haar 6-1-8-structuur zelf naar tendeert. Immers, men zou kunnen zeggen dat *Kerstmis* bovenstaand gevaar aldus indiceert, dat het sonnet het macrosextet en -octaaf van elkaar loskoppelt en op die manier de inhoudelijke breuk ertussen laat corresponderen met een structurele. En daar komt nog bij, dat de te verwachten volgorde van eerst macro-octaaf en daarna macrosextet is omgedraaid. In termen van de in *Zieken* gebezigde beeldspraak betekent dit niets anders dan dat *de kelder* en *de zolder* van de *Ode*, fundament en top, elkaars plaats hebben ingenomen, ofwel dat aan het begin van het macro-octaaf, wanneer de 'ik' met *De kelder van de morgen ingedaald* ulting geeft aan zijn dissociatie, *de zolder in de kelder stort*, de *Ode* volgens hem aan poëtische zeggingskracht inboet.⁷¹ Deze interpretatie wordt ten eerste bevestigd door het feit dat *De kelder van de morgen ingedaald* en *waarvan de zolder in de kelder stort* als respectievelijk eerste en laatste regel van een sonnet een positionele omkering vertonen welke vergelijkbaar is met die van het macro-octaaf en -sextet. Ze wordt ten tweede ondersteund door het poëticaal-negatieve *om ongedaan te maken wat ik zeg* (*Gemeentereiniging* 13), en ten derde door

Tussen ons bleef niet anders meer bepaald
dan wat de melkboer met zijn klanten praat (5-6)

waarin *bepaald* in relatie met *praat* als 'omschreven' (VD bij 'bepaling') kan worden gelezen en de geïmpliceerde 'valse melk' (zie p.206) een (in het licht van ander werk van Achterberg niet verrassende) metafoer voor de poëzie is (cf. Ruitenbergh-de Wit 1978, p.83-85 en 201).⁷² Ook wijs ik, ten vierde, op de sextetten van de *Ode*, die, omdat ze niet uniform gestructureerd zijn, in hun totaliteit een verbrokkelde indruk maken en de hier behandelde thematiek daarom eveneens tot uitdrukking brengen. Het sextet van *Nachtwaker* bijvoorbeeld is gesplitst in drie disticha, wat mij een vorm van structurele desintegratie lijkt waarmee de in dat sonnet aanwezige psychose met het daaraan gelieerde archetypen van de 'die feindlichen Zwillingen-

brüder' wordt gesymboliseerd (zie p.212-213). En ten vijfde nog dit: Het woord *achterom* in *Gij hebt de huizen achterom bereikt* (I,1) is in zijn betekenis van 'via de achterdeur' de 'horizontale' variant van het 'verticale' waarvan de *zolder in de kelder stort* en zou daarom een aardig beeld kunnen zijn van de poëtisch omgekeerde manier waarop de 'gij' zich vanaf *Noordeinde* via het macrosextet, *Kerstmis* en het macro-octaaf naar I van de *Ballade* begeeft, om zich in dat sonnet aan de gedissocieerde 'ik in 't zwart' te manifesteren.

Aldus blijkt het essentiële verschil tussen de *Ballade* en de *Ode* te zijn, dat de uitdijning van III: *bij de uitoefening van zijn bestaan* (III,7), een gat of *lek* (IV,1) creëert waardoor de *Ballade* een coherent, getalsmatig spiegelsonnet wordt dat een poëtische mandala en dito symbool van het 'zelf' is (zie p.163-165), terwijl de uitdijningen *Kerstmis* en *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* (*Gemeentereiniging* 8) als het ware *gaten* (*Zieken* 3) veroorzaken ('t oog [] van een naald is ook letterlijk een gat) die de dissociatie symboliseren, geen getalsmatige betekenis hebben - de sonnetten van de *Ode* zijn dan ook niet genummerd - en de structuur van de *Ode* ondermijnen. Of om het anders te formuleren: De 'ik in 't zwart' van de *Ballade* ondergaat als verteller-dichter een poëtische dood-wedergeboorte die een voorafbeelding van zijn na de werkelijke dood te verwachten wederopstanding als het primordiaal-poëtische woord Gods is en draagt zodoende bij aan zijn individuatie (zie p.166-168), de 'ik' van de *Ode* daarentegen is tot een dergelijk voorafbeeldend sterven niet in staat en creëert een poëtische 'misgeboorte' (cf. p.206 en 182, noot 69), waardoor hij als verteller-dichter mislukt, zoals hij ook als held mislukt. Wel zijn vooral de regels

tot gij verschijnt, de flanken afgeplat,
uw ogen constant op de lens gericht.
Wij doen ze voor elkander niet meer dicht
nu d'een geheel de andere omvat (*Leica* 5-8)

ook als een voorafbeelding te beschouwen, maar omdat deze, zoals ik interpreteerde, louter gebaseerd is op angst voor de dood en vastgehouden levenskracht is ze onvolwaardig, waardoor ze gepaard gaat met een 6-1-8-variantie op het gewone, 14-regelige sonnet die in tegenstelling tot de 4-3-4-3-variantie van de *Ballade* in de richting van de dissociatie wijst. De *Ode* zou daarom, vanuit de poëtica van de *Ballade* bezien, goed passen in de "aardige bloemlezing" die volgens Van den Akker kan worden samengesteld "van 'geslaagde' gedichten die de moeilijkheden en zelfs het falen van het dichten tot onderwerp hebben" (Van den Akker 1985, deel 1, p.18).⁷³

Anderzijds, de 'ik' mislukt niet onherroepelijk als verteller-dichter. Want hoewel *Kerstmis* en *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* (*Gemeentereiniging* 8) beide een dissociatief dichterschap symboliseren, is er ook het volgende essentiële verschil tussen deze twee uitdijningen: *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* heeft een verkeerde navolging van Christus tot onderwerp, terwijl *Kerstmis* over de goede handelt, de navolging in de dood (zie p.204-205). Het sonnet symboliseert het dissociatieve dichterschap dus op een zodanige wijze, dat het tegelijk het middel aan de orde stelt waarmee een dergelijk dichterschap kan worden overwonnen: de poëtische dood-wedergeboorte. De poëtische slotzin *Een engel zingt* moet, en dit in tegenstelling tot de *verderf-engel* (4) uit *Zieken*, vanuit deze dubbele functie worden begrepen, die trouwens ook aanwezig is in de afsluiting van de *Ode*, in het sextet van *Passage*:

Den Haag, je tikt er tegen en het zingt.
In de passage krijgt de klank een hoog
weergalmen en omlaag een fluistering
tussen de voeten over het graniet;
rode hartkamer die in elleboog
met drie uitmondingen de stad geniet. (9-14)

De fraaie regel *Den Haag, je tikt er tegen en het zingt* gaat samen met *weergalmen* terug op het engelenkoor van *Galleries Modernes* (zie p.197), maar is op grond van *zingt* ook te

relateren aan *Een engel zingt* en op basis van de associatie die *tikt* met een klepel oproept tevens aan de doodsklokken van *Kerstmis* en *Inneme*. Verder houdt *Den Haag, je tikt er tegen en het zingt* ook verband met de *gestolde schal* (3) van *Schuddegeest*, die vanuit de *stilte van de stratenschacht* (4) als het ware moet worden 'losgetikt' om op die manier in een *hoog / weergalmen en omlaag een fluistering* de poëtische dood-wedergeboorte ten gehore te brengen. Kortom, deze wordt na in *Kerstmis* aan de orde te zijn gesteld aan het slot van de *Ode* werkelijk verbeeld, zij het op een manier waarbij de dissociatie blijft bestaan, zodat de cyclus ook in poëticaal opzicht op zinvolle wijze door de *Ballade* wordt gevolgd. De expliciete versinterne poëtica daarvan herstelt die van de *Ode* in die zin dat het doodse, door het gasbedrijf gesymboliseerde dichterschap dat de 'ik' als fitter overwint (zie p.164-165) het dissociatieve dichterschap is waardoor hij in de *Ode* wordt bedreigd.⁷⁴ Een dichterschap dat naast de 6-1-8-structuur (onder andere) straatnaamsonnetten oplevert, die echter blijken

een kindse vent, die in een stratengids
namen te spellen zit, letter voor letter (XIII,3-4)

en tegen de achtergrond van de reeds in de paragrafen 4.3.2 en 4.4 geciteerde eerste strofe van *Herscheping* (VG p.30, uit *Afvaart*; zie p.136-137 en 168-169):

De wereld is vergaan,
haar naam spelde een nieuw getal,
het licht viel van de sterren af:
verdwaald

in de *Ballade* worden omgespeld tot genummerde sonnetten (zoals met de naam *Jansen* (I,7) ook gebeurt) en daarmee tot een nieuw, getalsmatig spiegelsonnet, dat een symbool van het 'zelf' is.

5.6 BESLUIT

In deze afsluitende paragraaf van mijn totale studie maak ik nog enige algemene opmerkingen over de samenhang tussen de *Ode* en *Ballade*.

Gebruikt Achterberg in de titel *Ballade van de gasfitter* het traditionele begrip 'ballade' in ruime zin (zie p.53-54 en 168-169), in de titel *Ode aan den Haag* doet hij met 'ode' hetzelfde. Middeldorp zegt:

Bij het verschijnen van de *Ode aan den Haag* is de kritiek algemeen gevallen over de titel; men vond de sonnettenreeks allerm minst een lofdicht. Wie meent dat alles wat in een ode bezongen wordt rozegeur en maneschijn moet zijn, heeft gelijk; Achterberg zingt zijn lof aan Den Haag, omdat de stad hem alle ingrediënten levert voor zijn poëzie; daar zijn ook angst en dood bij (Middeldorp 1987, p.33).

In de *Ode* is zeker niet alles rozegeur en maneschijn, want de dissociatie blijft bestaan en de cyclus eindigt met te suggereren dat de 'gij' nog altijd niet tot leven is gewekt. Dit heeft tot gevolg dat de titel *Ode aan den Haag* evenals *Ballade van de gasfitter* een spiegeling bevat, zij het een spiegeling in omgekeerde richting, wat op zichzelf natuurlijk ook een spiegeling kan worden genoemd. Om iets concreter te worden: In de *Ballade* wordt een negatief kenmerk van het genre ballade: de tragische afloop, in positieve zin omgekeerd, hetgeen een spiegeling is van het feit dat de positieve verwachtingen die het genre ode oproept in de *Ode* een negatieve verandering ondergaan. Echter niet volledig. In de titel *Ode aan den Haag* figureert tenslotte ook het klein gespelde *den*, zodat deze titel gezien mijn interpretatie van *door den Haag* in *Ik loop in doodvakantie door den Haag* (Noordeinde, 1) de dood releveert, meer

specifiek: de dood als 'haag' of grensovergang tussen dit leven en de wedergeboorte (zie p.193-194). Zodoende kondigt *Ode aan den Haag* in wezen een lofdicht op het dood-wedergeboorte- ofwel individuatieproces aan, waarmee de titel tevens doorwerkt in de *Ballade*, omdat ook die cyclus in het teken van deze thematiek staat.

Wel werkt de titel *Ode aan den Haag* aldus in de *Ballade* door, dat de moeiteloze overgang van het leven naar de wedergeboren staat die door *Ik loop in doodvakantie door den Haag* (Noordeinde 1) wordt geïmpliceerd met de *passage* (*Passage* 10) van het laatste sonnet van de *Ode* naar het eerste van de *Ballade* een correctie ondergaat. Die bestaat eruit dat de 'ik' in de *Ballade* van een mislukte held een ware held wordt, omdat hij dan 'als mens' én als dichter het louterende dood-wedergeboorteproces ondergaat waaraan hij zich in de *Ode* nog niet durft over te geven. In de *Ode* lokt de individuatie, maar blijven de schaduw en de dissociatie bestaan, in de *Ballade* evenwel wordt de schaduw vernietigd, de dissociatie opgeheven en de individuatie bereikt. Ik zou dan ook Ruitenberg-de Wits typering van de twee cycli als "tweelingbundels" (zie p.13) willen aanvullen met de interpretatie, dat de *Ode* en *Ballade* in hun samenhang het archetype van 'die feindlichen Zwillingen' symboliseren, waarbij de 'ik' in de *Ode* een 'mr. Hyde' of rattenvanger (*Nachtwaker* 10) blijft in die zin, dat hij deze schaduwkant in hem pas in de *Ballade* weet te overwinnen door als fitter als het ware tegelijk een *dr. Jekyll* (10) of vogelaar (*Hameln* 7, VG p.634, uit *Doomroosje*) te worden, twee personages die net als de fitter het 'zelf' symboliseren (zie p.124 en 212).⁷⁵

Deze interpretatie van de *Ode* en *Ballade* als een symbool van de 'die feindlichen Zwillingen' dient enkel ter omschrijving van het belangrijkste verschil tussen de cycli. In werkelijkheid laten ze een zeer geleidelijke ontwikkeling tot individuatie zien, die als volgt kan worden samengevat:

Noordeinde - octaaf <i>Liberty</i>	Tijdelijk geen erotisch zondebesef, tijdelijk geen dissociatie, onvolwaardige voorafbeelding van de wedergeboorte en van de hereniging met de 'gij', want zonder voorafgaande catharsis van de dood, onvolwaardige individuatie.
Sextet <i>Liberty</i> - <i>Passage</i>	Erotisch zondebesef, dissociatie en psychose, onvolwaardige voorafbeelding van de wedergeboorte en van de hereniging met de 'gij', want enkel op basis van angst voor de dood en vastgehouden levenskracht, onvolwaardige individuatie, opdracht om de catharsis van de dood te ondergaan.
I-IV	Erotisch zondebesef, dissociatie en psychose, mislukte wedergeboorte en dito hereniging met de 'gij', mislukte individuatie, opdracht om de catharsis van de dood te ondergaan.
V-VII	Erotisch zondebesef nog niet overwonnen, dissociatie nog niet overwonnen, onvolwaardige voorafbeelding van de wedergeboorte, want zonder voorafgaande catharsis van de dood en bovendien zonder hereniging met de 'gij', onvolwaardige individuatie, opdracht om de catharsis van de dood te ondergaan.

IX-XI Erotisch zondebesef wordt via psychose en catharsis van de dood overwonnen,
dissociatie wordt overwonnen,
volwaardige voorafbeelding van de wedergeboorte en van de hereniging met de 'gij',
volwaardige individuatie.

XII-XIV Opnieuw catharsis van de dood, waarna definitieve wedergeboorte en dito hereniging met de 'gij',
geloof daarin het centrale symbool van het verlangen naar en de ontwikkeling tot individuatie, waarbij *Kerstmis* als waaksonnet zowel de droom van de *Ode* als die van de *Ballade* overkoepelt.

Samen met het in paragraaf 5.3 opgestelde overzicht laat dit schema zien, dat de *Ode* en *Ballade* zich als samenhangend reeksje van twee dromen kenmerken door het "zich slingerend patroon" (Von Franz p.82) of "in fases [] verlopend [] orderingsproces" (Jung p.98) dat typerend voor de ontwikkeling tot individuatie is.

Een individuatie tenslotte die niet alleen de bestemming van de 'ik', maar ook die van de lezer is. Dat bleek reeds bij de behandeling van XII-XIV (zie p.153-154), maar wordt eveneens in de *Ode* aangegeven, in *HTM* en *Nachtwaker*. In beide sonnetten is er sprake van een zelfprojectie van de 'ik' in een ander personage, in het eerste in de trambestuurder en in het tweede in de nachtwaker, waarmee in beide sonnetten bovendien een met de beëindiging van de fitteridentificatie vergelijkbare archetypische veralgemening gepaard gaat.⁷⁶ Gebeurt dat in XIII met behulp van *wij* in *Na jaar en dag hervinden wij de fitter* (XIII,1), in *HTM* en *Nachtwaker* geschiedt het door middel van respectievelijk *Onze* in *Onze bestuurder had niet kunnen dromen* (12) en *Geen sterveling kan door de draden lopen* (14), waarin *Geen sterveling* naast de in paragraaf 5.4.2 besproken implicatie van dood-wedergeboorte (zie p.213-214) tevens de manifeste betekenis van 'niemand' heeft. Zodoende suggereren de *Ode* en *Ballade* dat iedereen aan de dissociatie lijdt, dat iedereen door een psychose kan worden bedreigd en dat daarom ook iedereen het dood-wedergeboorteprocess louterend moet ondergaan om individuatie te bereiken.

Noten

1. Dit wordt niet gedaan door Ruitenberg-de Wit, ondanks het feit dat zij er met haar typering van de *Ode* en *Ballade* als "tweelingbundels" (zie p.13) blijk van geeft te beseffen dat de teksten samenhang vertonen. In algemene termen zegt ze over hun verwevenheid:

Een van de verschillen is dat de *Ode* minder verhaal bevat dan de *Ballade* []. De *Ballade* zouden we globaal kunnen karakteriseren als een poging tot hemelbestorming van de dichter met het doel het vuur van het scheppende woord te roven uit de nabijheid van God, het is een geschiedenis met een begin en een einde. [] De *Ode* [is] een minder vast omsloten eenheid, er is weinig anekdote, al staan de gedichten ook weer niet los van elkaar. Er loopt wel een draad door (volgens de dichter (ten dele) een 'rode draad') en het associatieve verband tussen de samenstellende delen is zeker niet minder expliciet dan in [de *Ballade*]. Maar misschien zegt het toch wel iets dat de gedichten in de *Ballade* genummerd zijn, die in de *Ode* niet, we zouden de laatste desnoods in een andere, zij het niet in een willekeurige volgorde kunnen lezen (Ruitenberg-de Wit 1978, p.185-186).

Men kan het komende hoofdstuk mede als een commentaar op deze interpretatie beschouwen.

2. De laatste, wat vage reden wordt in noot 31 toegelicht.
3. Om alvast iets meer over het artikel van Damman te zeggen: In zijn visie voltrekt zich in de *Ode* een leven-dood-wedergeboorteprocess, waarvan de drie onderdelen achtereenvolgens gestalte krijgen in *Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty*, het sextet van *Liberty* tot en met *Schuddegeest* en *Leica* tot en met *Passage*. Hij geeft daarmee een interpretatie die, hoewel niet jungiaans, verwant aan die van mij zal blijken te zijn, maar waarmee ik het op bepaalde cruciale punten toch niet eens ben. Ik zal daar in de noten 58 en 69 apart op ingaan.
4. Ook Ruitenberg-de Wit signaleert een verband tussen het klokgelui van *Kerstmis* en het belsignaal van *HTM*, echter zonder over een droomprikkels te spreken (Ruitenberg-de Wit 1978, p.200). Een aantal treffende voorbeelden van dit soort droomprikkel vindt men trouwens in Freuds *De droomduiding*. Zo verandert het rollen van de donder in een veldslag, het kraaien van een haan in de angstkreten van een mens en het knarsen van een deur in een inbraak (Freud 1987, p.64).
5. Dit behoeft enige nuancering, want in de laatste vier regels van *Kerstmis* gaat het imperfectum weer over in een historisch presens. Anders dan in de overige sonnetten heeft dit historisch presens echter geen betrekking op de droom, maar op de waaksituatie van de 'ik', waarmee het ook een andere functie krijgt. Ik kom hier bij de behandeling van *Kerstmis* op terug en zal verder bij de bespreking van *HTM* aandacht schenken aan de tempus van *Onze bestuurder had niet kunnen dromen* (12): een plusquamperfectum dat zowel naar het verleden verwijst als een irrealisfunctie vervult.
6. Ervan uitgaande dat de 'ik' bij de overgang van de *Ode* naar de *Ballade* verder droomt, zou men eigenlijk moeten zeggen dat de cycli samen één droom vormen. Niettemin spreek ik over twee dromen, omdat de *Ode* en *Ballade* ondanks hun samenhang per slot van rekening ook autonome teksten zijn.
7. De *Ballade* doet allicht het vermoeden postvatten dat de 'ik' via de lokaties in de *Ode* een cirkelbeweging door de stad Den Haag maakt, maar enige bestudering van de aan deze studie toegevoegde plattegronden volstaat om te constateren dat dit niet het geval is.

8. De term 'cinematografische metaforiek' ontleen ik aan Stolk, die dit soort beeldspraak in *Beau Lieu* (VG p.866, uit *Spel van de wilde jacht*) aanwijst en daarbij opmerkt, dat Achterberg haar gebruikt "om de kloof tussen werkelijkheid en illusie te overbruggen" (Stolk 1987, p.6). Een ander voorbeeld lijkt me *de put van glas* (X,6): het rijkbeglaasde, transparante flatgebouw in de *Ballade* (zie p.120 en 146).
9. Aangezien het gedurende het hele jaar om 3 uur in de nacht nog donker is, vraagt de tijdsbepaling *om drie uur in de nanacht* (HTM 2) om een nadere verklaring. Die zal ik bij de behandeling van *Kerstmis* trachten te geven.
10. *Zieken* bevat geen enkele tijdsindicatie, hoewel ik het sonnet op grond van zijn inhoud eerder met de nacht of avond dan met de dag associeer.
11. *Passage* speelt zich minder evident op een dag af dan de andere winkelzonnetten van de *Ode Noordeinde* tot en met het octaaf van *Liberty*, maar *de voeten in tussen de voeten over het graniet* (12) duidt op de aanwezigheid van mensen, winkelpubliek, en vormt daarmee toch een aanwijzing. Men kan zich trouwens ook zonder deze aanwijzing moeilijk voorstellen dat het sonnet een nachtelijke ervaring beschrijft.
12. De gegevens over de diverse lokaties van de *Ode* zijn ontleend aan Ruitenbergh-de Wit 1978, Middeldorp 1987 en de telefoonboeken van Den Haag uit 1950-1953. Ook geef ik een enkele maal eigen informatie.
13. Ik noem de kleine letter *p* van *passage* een spelfout, omdat ik *In de passage* (*Passage* 10) in de betekenis van 'in de Haagse winkelstraat de Passage' dominant acht ten opzichte van de lezing 'in het passeren'. In het omgekeerde geval zou er natuurlijk geen spelfout zijn geweest.
14. Het vermoeden dat *den Haag* (*Noordeinde* 1) een speciale betekenis heeft is ook daarom gerechtvaardigd, omdat, zo deelde drs. J. van der Vleuten van de Rijksuniversiteit Utrecht mij mee, in de handschriftvarianten van de *Ode den* aanvankelijk met een hoofd- en pas later met een kleine letter wordt gespeld. Aldus rijst het vermoeden dat Achterberg bewust in de spelling heeft ingegrepen.
15. De term 'de-automatisering' is afkomstig van de Russische formalist Wiktor Sjklowskij. Algemeen gesproken heeft hij betrekking op de doorbreking en vervreemding van afgesloten literaire procédés, opdat er een nieuw, verrassend perspectief ontstaat. Zie Sjklowskij 1982 en Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 1988, p.266-267.
16. Ruitenbergh-de Wit, Middeldorp en Veldstra interpreteren *doodvakantie* (*Noordeinde* 1) aldus:

Wat is doodvakantie? Zomervakantie, wintersportvakantie, strandvakantie zijn normale woordvormingen, ze geven aan wanneer, hoe of waar men de vrije tijd doorbrengt. Mogen we naar analogie doodvakantie interpreteren als een vakantie in het doodgebied doorgebracht? Het is een van de mogelijkheden, maar zekerheid bestaat er niet. Men kan ook denken aan vrijaf hebben van de dood (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.188).

In de aanhef van de *Ode aan den Haag* maakt de dichter een uitstapje uit de dood-situatie; 'doodvakantie' betekent: tijdelijke onderbreking van de dood. De u, de aangesproken persoon in het gedicht, verliest tijdelijk de alomverteenwoordigheid [sic] en wordt teruggebracht binnen de grenzen van ruimte en tijd (Middeldorp 1987, p.28).

Van de mogelijke interpretaties noem ik er twee. Min of meer parallel aan Kerstvakantie: 'doodvakantie' is dan een vakantie waarin het beleven van (de) dood een centrale plaats inneemt. Bladerend door de *Ode* zien we dat het in zeker 10 van de 15 gedichten direct of indirect draait om de ervaring van de dood. De tweede interpre-

tatie loopt min of meer parallel aan die van doodtij: 'doodvakantie' is dan dat moment in de vakantie waarop het deel dat je nog te goed hebt even groot is als het deel dat achter je ligt, d.w.z. het is precies halverwege de vakantie (Veldstra 1987, p.19).

Mijn interpretatie sluit aan bij Ruitenberg-de Wits "vakantie in het doodgebied doorgebracht" en Veldstra's "een vakantie waarin het beleven van (de) dood een centrale plaats inneemt".

17. Ruitenberg-de Wits volledige commentaar luidt:

Om nu terug te komen op de titel: *noord* als tegenstelling van zuid, zon licht, kan misschien staan voor *donker* en in relatie met *einde* het duister van de dood aanduiden. Het openingsgedicht *Noordeinde* heet dan eenvoudig *dood* of *land van de dood* (Ruitenberg-de Wit 1978, p.189-190) (zie ook noot 16).

Men ziet dat ik bepaalde elementen hiervan heb gebruikt zonder het eens te zijn met Ruitenberg-de Wits verklaring van de titel *Noordeinde* zelf. Naar het vervolg van mijn betoog duidelijk zal maken, is de betekenis 'land van de dood' volgens mij uitgesloten, tenminste voor *Noordeinde* in zijn geheel, want ze is wel van toepassing op de kortstondige doodservaring van *Ik loop in doodvakantie door den Haag* (1).

18. Hiertegen zou nog het volgende bezwaar kunnen worden ingebracht: *Ik loop in doodvakantie door den Haag* (*Noordeinde* 1) in de lezing van 'ik loop in doodvakantie door de haag' levert de morfologisch incorrecte combinatie van het vrouwelijk substantief 'haag' met de mannelijke vierde naamsvorm 'den' op (zoals in het Duits 'ich laufe durch den Hecke' ook niet juist is). Dit lijkt mij echter geen bezwaar, want ten eerste worden het mannelijk en vrouwelijk genus in het hedendaags Nederlands niet meer zo strikt onderscheiden - zo wordt volgens VD 'haag' ook als mannelijk substantief gebruikt - en ten tweede: Aangenomen dat men de morfologische oneffenheid *door den Haag* zou willen interpreteren, dan is het eigenlijk een fout die uitstekend bij de individuatie past. Omdat deze zich namelijk kenmerkt door ondermeer de androgyniteit, is de morfologisch onjuiste combinatie van *den* en *Haag* zondermeer volkomen op haar plaats.

19. Onder verwijzing naar *Middernacht* (VG p.170, uit *Dead end*), *Beklemrecht* (VG p.633, uit *Doornroosje*), *Velodroom* (VG p.765-767, uit *Mascotte*) en *Ontvoering* (VG p.795, uit *Cenotaaf*) interpreteert Ruitenberg-de Wit:

de hoeken vormen een onderdeel van het gestructureerde milieu van het innerlijk gezichtsveld, waar zich altijd iets onvoorspelbaars voordoet. Zij kan er plotseling verschijnen of ontdekt worden []. De hoeken verbergen ook 'huisgeheimen' of andere verrassingen (Ruitenberg-de Wit 1978, p.190).

De hoeken in XII van de *Ballade*:

Voor 't eerst in de historie van het vak
knielen de gas- en waterfitters neer,
zonder inmiddels naar een gat te zoeken;
tesamen solidair in alle hoeken (XII,9-12)

passen hier in contrasterende zin blij, omdat ze namelijk precies het tegenovergestelde symboliseren: de afwezigheid van de 'gij' ofwel de verdringing van de anima (zie p.155-156). Zodoende contrasteren ze ook met de *gehelme hoeken* (10) van *Noordeinde*.

20. Ik grijp de gelegenheid aan om naar aanleiding van *De vreugde is vandaag aan elk gemeen* (Gerzon 8) een observatie van Veldstra te citeren waar ik het wel mee eens ben, maar die ik hiervoor nog niet heb vermeld. Veldstra becommentarieert *De dorst naar u slaat op de wereld om* (*Noordeinde* 3) aldus:

Merkwaardig is [] de contaminatie *omslaan op*, ontstaan uit *omslaan naar* en *overslaan op*. De kontekst blijkt het namelijk onmogelijk te maken een exclusieve keuze te doen tussen beide samenstellende delen, of liever: *omslaan op* betekent tegelijk *omslaan naar* en *overslaan op*. Naast mijn verlangen naar u bestaan nu ook mijn verlangen naar de wereld en het verlangen van de wereld naar u (Veldstra 1987, p.20).

Deze interpretatie wordt bevestigd door *De vreugde is vandaag aan elk gemeen* en is bovendien in overeenstemming met de 'participation mystique' die ik naar aanleiding van *Het uitgestalde wordt mijn eigendom* (Noordeinde 2) ter sprake bracht.

21. Veldstra merkt bij *zonder dat ik de dingen overvraag* (Noordeinde 4) op:

In de tweede strofe [van *Noordeinde*] lezen we hoe de verhouding tussen de wereld en u is: 'Ieder stuk alom / vertegenwoordigt u tot op vandaag.' De gedachte dat dat misschien weleens te veel gevraagd zou kunnen zijn, is door de ik op voorhand al bestreden: 'zonder dat ik de dingen overvraag' (Veldstra 1987, p.20).

In feite ondergraaft Veldstra hiermee zijn eigen stelling dat de 'ik' zich van het zondige karakter van de begeerte bewust is.

22. Ruitenberg-de Wit geeft als informatie:

Galeries Modernes was de officiële naam van het grootwinkelbedrijf tegenover de Bijenkorf aan de Grote Marktstraat, dat bekend stond onder de naam Het Warenhuis. Deze laatste naam wordt ook tegenwoordig, nu er een filiaal van Vroom en Dreesmann in het gebouw gevestigd is, nog wel gebruikt (Ruitenberg-de Wit 1978, p.227, noot 85).

De telefoonboeken van Den Haag uit 1950-1953 vermelden echter ten eerste, dat Galeris Modernes een zaak voor 'robes en manteaux' op de Plaats was, en ten tweede dat het warenhuis tegenover de Bijenkorf V & D / Het Warenhuis heette. Het is mij daarom niet duidelijk hoe Ruitenberg-de Wit aan haar gegevens komt. Overigens is de kwestie interpretatief gezien volkomen onbelangrijk, want in de *Ode* wordt de naam Galeris Modernes evident voor een warenhuis gebruikt, dat in de cyclus bovendien hetzelfde als dat uit *Bijenkorf* is.

23. Ter verklaring van het feit dat de 'ik' vanaf *de bovenverdieping* (*Galeris Modernes* 9) *een blik [werpt] in het massagraf* (13) merkt Ruitenberg-de Wit op:

de situatie in de grote magazijnen als Bijenkorf en Galeris Modernes [was] vroeger anders [] dan tegenwoordig. De vloeren van de etages strekten zich toen niet over de hele oppervlakte uit, maar lieten in het midden een grote ruimte vrij, waardoor het gebouw uit een lichtkoepel van boven daglicht ontving. De opening was afgezet met balustraden. Men kon dus vanaf de galerijen ('galeries') over de balustrade heen een blik werpen op de parterre. Om ruimte te winnen zijn de vloeren bij verbouwingen later gelegd. Achterberg heeft de oude toestand nog gekend (Ruitenberg-de Wit 1978, p.193).

24. Het laatste vond ik in Middeldorps *Het avontuur van Achterberg*. Hij schrijft:

Het is merkwaardig, dat in regel 10 van 'Bijenkorf' de naam van een man genoemd wordt: meneer Van Dam. Fokkema heeft in een voordracht in Den Haag in februari 1986 [niet gepubliceerd, A.J.B.] in de eigennaam Van Dam een allusie op Adam verondersteld. Men kan dit wat gezocht vinden, maar als de naam niet bewust gekozen is door Achterberg, dan is het toch een toevalstreffer die de aandacht verdient. [] Meneer Van Dam als een Adam zien, betekent dat deze winkellende Hagenaar verheven wordt tot een man die de mogelijkheid in zich draagt de vrouw voort te brengen (Middeldorp 1989, p.16-17).

Ruitenbergh-de Wit zegt dat "'Van Dam' [] een even kleurloze naam als 'Jansen' [is]" (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.194), waar ik het in zoverre mee eens ben dat beide namen vanwege hun algemeenheid een archetypische geladenheid krijgen (zie ook p.119). In het geval van Jansen een negatieve, in dat van Van Dam een positieve.

25. Ook Veldstra signaleert deze onkuisheid, maar interpreteert haar vanuit zijn visie als een aanwijzing voor het erotisch zondebesef van de 'ik' (Veldstra 1987, p.23).
26. In verband hiermee kan ik me prima vinden in Middeldorps opvatting dat "meneer Van Dam [] verheven wordt tot een man die de mogelijkheid in zich draagt de vrouw voort te brengen" (zie noot 24).
27. Veldstra citeert één van de handschriftvarianten van het tweede kwatrijn van *Passage*, waarin een dergelijk bordeel expliciet wordt genoemd (Veldstra 1987, p.21).

Maar in de binnenstad staan ze te kijk,
huizen gebouwd met Katadreuffe's deugd
en dat uit Rood Paleis, waarin de vreugd
wordt botgevierd en dan weer ingedijkt.

Dit kwatrijn alludeert op het fin de siècle-bordeel Rood Paleis uit Bordewijks gelijknamige roman. Waar dit zich bij hem op de Amsterdamse Passeerdersgracht bevindt, wekt het geen verwondering dat Achterberg het in de buurt van de Haagse Passage situeert.

28. Ruitenbergh-de Wit verwijst ondermeer naar *Inflatie* (VG p.720, uit *Sneeuwwitje*) (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.195):

Gij hebt de dingen doorgedeeld.
Alles is tweemaal; uit elkaar.
Het tellen wordt mij openbaar.
Ik word de dode beeldenaar
van het oorspronkelijke beeld,
dat ik mij uit u had geteeld,
op elk betaalmiddel gewaar.
Gij zijt voor immer uitgespeeld
aan iedereen, met huid en haar.

29. Sacraliteit en prostitutie vormen een oude combinatie. *The Encyclopedia of Religion* vermeldt ondermeer:

Contemporary scholarship uses the expression *sacred prostitution* to refer to a sexual rite practiced in the ancient Near East. In the temples of Ishtar, Astarte, Mâ, Anāhitā, and Aphrodite, for example, women, often virgins, offered themselves sexually to strangers. Sometimes the temples were staffed by such "sacred prostitutes." Their actions were ritual components of the cult of the goddess in question (ER 1987, deel 6, p.309).

En eveneens:

Cultic sexual activity was an essential aspect of religions that venerated a mysterious life-power manifesting itself in a cyclic manner, following the rhythms of nature, which was most often conceived of as feminine. This configuration contrasts markedly with religions that revere a single masculine god who reveals himself at specific moments in history (id.).

Dat mijn interpretatie van de *Ballade* en de *Ode* in de sfeer van het tweede deel van dit citaat ligt, behoeft geen toelichting.

30. In *Het avontuur van Achterberg* brengt Middeldorp de *Vale personen* (*Liberty* 12) vanwege het adjectief in verband met een tekst uit de *Openbaring*. En ik zag, en ziet, een vaal paard, en die daarop zat, zijn naam was de dood (*Openbaring* 6,8). De zinsnede *bekleed met nieuwe kleren* (*Liberty* 3) associeert hij met de *witte klederen* van de uitverkorenen uit hetzelfde bijbelboek (id. vs. 11) (Middeldorp 1989, p.17).
31. Veldstra zegt in aansluiting op zijn interpretatie dat de eerste vijf sonnetten van de *Ode* "een minicyclus vormen" en er in *Liberty* "veel wordt afgesloten" (zie p.190), dat de 'ik' in *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (8) "de wet overtreedt" (Veldstra 1987, p.24), er daarom "ingegrepen [wordt]" (id.) en dat de *Vale personen* (12) naar de dood verwijzen. In zijn visie verbeeldt het sextet van *Liberty* dus een correctie op het zondig samenzijn in het octaaf ervan, terwijl het volgens mij juist symbolisch is voor het zondebesef, dat pas na het samenzijn opkomt.
32. Realistisch bezien staat de 'gij' of etalagepop natuurlijk op een verhoging, waardoor zij enkel meer dan manshoog lijkt. Dit neemt evenwel niet weg, dat zij in de perceptie van de 'ik' de grote moeder wordt.
33. De voorafbeelding van VII is om een wat andere reden onvolwaardig dan die van *Wij gaan er samen voor een uur vandoor* (*Liberty* 8), want komt in deze regel de hereniging met de 'gij' in ieder geval tot stand, in VII is ook dat niet het geval. Vergelijk verder de respectievelijke combinaties van de transcendente en manifeste betekenis van *schijnen mij* (VII,2) en *voor de schijn* (*Blijenkorf* 13).
34. Ik heb me bij deze interpretatie mede laten inspireren door Middeldorps opmerking dat na *Liberty* "de dood, zij het aanvankelijk vaag, 'iets met een wit gelaat' (H.T.M.), in het leven terug[keert]" (Middeldorp 1987, p.28).
35. Ik verschil hier van mening met Ruitenbergh-de Wit, volgens wie de trambestuurder een symbool van het 'zelf' is (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.198) en *de bocht* in

[] Straks, na een klein verdriet,

zal ik, tussen ander ontwaken in,

bewuste tram de bocht om horen komen (*HTM* 9-11)

als "een rondsymbool" (id. p.199) fungeert dat "het hemelgebied" (id.) ontsluit en de trambestuurder aldus op een hoger bewustzijnsniveau brengt. Ruitenbergh-de Wit baseert deze interpretatie ondermeer op de observatie dat de "eeuwigheidsbeleving [] in de gedichten [van Achterberg wordt] gerepresenteerd door het *ronde* []: *cirkel, kring, boog, bocht, krom* en driedimensionale equivalenten als *bol, bal, globe*" (id. p.55-56). Daar heeft ze ongetwijfeld gelijk in - mijn eigen interpretatie van de *Ballade* is er een voorbeeld van -, maar het omgekeerde komt evenzeer voor. Zo luidt *Slagveld* (*VG* p.990, uit *Blauwzuur*):

De schemer valt als grond.

In Holland loopt een hond.

Een hond met lange tanden.

Er gaat door alle landen

een grote zwarte hond.

Wij liggen in het rond.

Niet langer van elkander.

Wat ons tesamen bond

stierf tussen onze tanden.

De schemer valt als grond.

Aangenomen dat dit gedicht op de eeuwigheid betrekking heeft, dan betekent strofe 2 eigenlijk dat de "eeuwigheidsbeleving" onmogelijk is. Jungiaans geïnterpreteerd: in *Slagveld* fungeert in het rond (6) niet als een mandala en daarmee als een symbool van het 'zelf' (zie p.86), maar wijst het er in zijn betekenis van 'verspreid' op dat het 'zelf' vernietigd is tengevolge van een (sterke) dissociatie. In *HTM* geeft de bocht iets vergelijkbaars aan, net zoals de dageraad en de fiets. Dat voertuig symboliseert daarom niet "l'évolution en marche et ses péripéties" (Chevalier & Gheerbrant p.172-173, noot 14), maar juist het ontbreken daarvan, op dezelfde manier als het negatief van een foto in contrast staat tot de foto zelf.

36. Het werkwoord *afneemt* (*HTM* 14) kan er ook op wijzen, dat de 'ik' de maan van schijn-gestalte ziet veranderen en daarmee constateert dat zij een 'afnemende' en uiteindelijk nieuwe maan wordt. In de voorstelling die ik mij van *HTM* maak is dit evenwel niet zo waarschijnlijk.
37. De meest simpele veronderstelling lijkt me, dat de 'ik' nadat hij wakker is geworden het licht aandoet.
38. Het stokkende ritme van *zet ik eerste voetstappen op de straat* (*Gemeentereiniging* 2) brengt dit voor mijn gevoel eveneens tot uitdrukking.
39. Deze interpretatie lijkt op die welke Ruitenbergh-de Wit van *Gemeentereiniging* (alsmede *Du vieux Doelen* en *Inneme*) levert (zie p.189-190), hoewel er ook een belangrijk verschil is. Wat zij als "de gewone zintuiglijke omgeving" omschrijft, is in mijn optiek een werkelijkheid die de dissociatie symboliseert, maar die zich als zodanig in een droom aan de 'ik' voordoet en daarom niet mag worden verward met de empirische werkelijkheid. Bij Ruitenbergh-de Wit, die de *Ode* niet als een droom opvat, gaat het daarentegen wél om de empirische werkelijkheid.
40. Het citaat uit de eerste brief van Petrus speelt volgens Middeldorp een positieve rol in het gedicht *Vroegkerk* (*VG* p.773, uit *Mascotte*) (Middeldorp 1985, p.95-97).
41. De typering 'misgeboorte' ontleen ik aan het in noot 69 van hoofdstuk 4 geciteerde gedicht van Achterberg (zie p.182).
42. Anders dan in het sextet van *Liberty* focaliseert de 'ik' in *Ik ben door 't oog gekropen van een naald* (*Gemeentereiniging* 8) dus wel contrasterend.
43. Ik kan me op grond van deze interpretatie goed voorstellen, dat Hazeu de *Ode* met *Woestijnstad* (*VG* p.206, uit *Osmose*) vergelijkt (Hazeu 1988, p.151-153).
44. In de telefoonboeken van Den Haag uit 1950-1953 wordt dit hotel-restaurant afwisselend onder de namen 'De Oude Doelen' en 'Du Vieux Doelen' vermeld. Ik hoop dadelijk aan te tonen dat het gebruik van de Franstalige variant functioneel is.
45. Van Gaalen en Van den Mosselaar sommen in "*Kèk mè nâh...; plat & bekakt Haags*" een aantal Franse woorden op die in de residentie nog steeds 'bon ton' zijn, bijvoorbeeld 'geëngageerd' (in de betekenis van 'verloofd'), 'besognes', 'gessoigneerd', 'geparenteerd', 'exquise', 'toucheren', 'repligheren' enzovoort (Van Gaalen en Van den Mosselaar 1986, p.34). Een Hagenaar die dit soort woorden bezigt, zal voor hotel-restaurant Du Vieux Doelen niet de naam 'De Oude Doelen' gebruiken (zie noot 44).
46. Ik kom mede tot deze interpretatie op grond van de overweging dat om mij daarmee *allure aan te leren* (*Du vieux Doelen* 4) niet met *Zoals ik deed als knaap en voor de grap* (3), maar met *Doen of ik iemand ben bij elke stap* (2) moet worden verbonden. De regel *Zoals ik deed als knaap en voor de grap* zou men naar mijn mening tussen haakjes

kunnen denken om aldus het contrast tussen de 'ik' als knaap en als volwassene beter te laten uitkomen.

47. Ik gebruik met opzet het woord 'burgerdom' en niet een omschrijving als 'de elite' of 'de Haagse chic' (VD bij 'chic'), omdat er in *Du vieux Doelen* naast *hoge heren* (8) ook *obers en portiers* (9) figureren, lieden die wel in de 'upperclass' werkzaam zijn, maar er zelf niet toe behoren. Zij conformeren zich aan *de etiquette* (10) van *de hoge heren* of, breder geformuleerd, aan hun maatschappelijke en levensbeschouwelijke normen, die aldus worden bevestigd. Hetzelfde geldt voor *De heren van den Haag* (10) uit *Gemeentereniging*, in wie men ambtenaren kan herkennen die zich per fiets naar hun werk spoeden, en ook voor de trambestuurder uit *HTM*, die in dit verband vergelijkbaar is met de *gas- en waterfitters* (XII,2) uit de *Ballade*. Kortom, de dissociatie wordt in de *Ode* aan een brede maatschappelijke groep gekoppeld, waarvoor ook een typering als 'de bourgeoisie' te smal zou zijn.

48. Ook Ruitenberg-de Wit brengt *Nachtwaker* in verband met *Hameln*. Haar interpretatie luidt:

[De nachtwaker] is [] een 'rattenvanger' [], een 'vogelaar', die Haar met zijn gefluit, zijn poëzie naar buiten, het leven in lokt (Ruitenberg-de Wit 1978, p.204).

Deze gelijkschakeling van de rattenvanger en de vogelaar lijkt me beslist onjuist.

49. Neumann noemt Dr. Jekyll en Mr. Hyde zelf als voorbeeld. Daarnaast symboliseren ook Osiris en Seth, Jacob en Ezau en de dioscuren Castor en Polydeuces het archetype van 'die feindlichen Zwillingen' (Neumann 1949, p.112-113 en 152).

50. Ik zeg 'in een vernietigende psychose' en niet 'in een schizofrenie', want hoewel

handlanger van zichzelf en dubbelganger
als dr. Jekyll of een rattenvanger (*Nachtwaker* 9-10)

aan het gangbare beeld van schizofrenie beantwoordt, is die ziekte medisch gezien niet een 'splitsing van de persoonlijkheid'. Hilgard, Atkinson & Atkinson geven als omschrijving:

The word *schizophrenic* is derived from the Greek words *schizein* ("to split") and *phren* ("mind"). The split does not refer to multiple personalities, [] as in the famous fictional account of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, but rather to a splitting of the thought processes from the emotions. [] Schizophrenia is actually a label for a group of psychotic disorders (Hilgard, Atkinson & Atkinson 1975, p.472).

Uit de laatste zin van dit citaat blijkt, dat de term 'schizofrenie' een minder algemene betekenis dan de term 'psychose' heeft (cf. p.106, noot 30), die mede daarom voor mij als niet-psychiater de voorkeur verdient.

51. Dit is overigens slechts één van de vele betekenissen van de spin. Het *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* geeft ruim 20 kolommen met amplificaties (HDA 1936-1937, deel 8, kolom 265-285).

52. Ik herinner in dit verband aan *In de omgeving hang ik nog wat rond* (X,9) uit de *Ballade*, waarin de post-prenatale symboliek van *hang ik* juist de wedergeboorte, dus het beoogde resultaat van de dood door ophanging verbeeldt (zie p.147). Ook is er een contrast tussen deze dood en de in

Hij zou het hoofd verliezen. Dat kon niet.

Dat kostte ook de directeur zijn kop (VI,12-13)

en

Begrafenis- en ziekgelden lonen
de moeite om weldadigheid te tonen
en maken dat de vader hem niet wort (XIII,10-12)

beschreven 'executies', aangezien deze in plaats van tot wedergeboorte tot dissociatie leiden (zie p.137-138 en 156-157).

53. Ik ontleen deze interpretatie aan Damman, die als toelichting geeft:

Dit is [] geen exegetische, wel catechetische. Het duistere verhaal uit *Exodus* 4 over de bloedbruiloft en de besneden zoon slaat op Israël; catechisanten kennen echter Gersom als de zoon van Mozes. Gerzon-Gersom lijkt mij minstens een toespeling (Damman 1987, p.39, noot 6).

Vanwege dit catechetische argument is het gerechtvaardigd om de door *bloedbruiloft* (*Schuddegeest* 3) geïmpliceerde besnijdenis op Gersom en niet op Israël te betrekken.

54. Men merke op dat Jung in dit citaat het begrip 'libido' niet in de door hemzelf gepropageerde betekenis van psychische energie in het algemeen gebruikt, maar in freudiaanse zin (zie p.105, noot 28).

55. Jung bespreekt overigens niet de ophanging aan een galg, maar die aan een boom, waarvan in de Germaanse mythologie veel voorbeelden zijn te vinden, ondermeer het zelfoffer van Odin in strofe 128 van *Het lied van de Hoge (Hávamál)* uit de *Edda* (Jung 1987b, p.117-118). Verder fungeert in de christelijke mythologie de boom niet zelden als een beeld van het kruis van Christus (Timmers 1974, p.94; Neumann 1955, p.251-255).

56. Terzijde herinner ik eraan, dat dit 'groter groeien' een kenmerkend archetypisch droomverschijnsel is (zie p.99). Een beroemd ander voorbeeld is *Alice in Wonderland* van Lewis Carroll.

57. Een andere mogelijkheid om het voor mijn gevoel wat merkwaardige *de flanken afgeplat* (*Leica* 5) bij de interpretatie te betrekken zie ik niet.

58. Damman beschrijft de overgang van *Schuddegeest* naar *Leica* aldus:

[In *Schuddegeest* is] de vervreemding van de stad [] totaal. Het lichtgeweld van de eerste dag, Gerzon, is dodelijk nachtgeweld. Toch adert nog het leven door zijn lichaam. Hij is door het oog van de naald gekropen, met bloedbelopen oog heeft hij zijn schuld afbetaald voor alles wat hij zag in de stad. Op luiken nu - met de val onder zich, maar ook met de ontluikende dag of met bijna weer ontloken ogen - tast hij omhoog. Zijn *Leica* [] opent opnieuw de stad (Damman 1987, p.39).

Ik vind deze interpretatie onbevredigend, omdat ze het onvolwaardige karakter van de wedergeboorte niet onderkent.

59. Indien men de *gemeentewijken* (VII,10) en de *villawijk* (*Passage* 3) zou willen lokaliseren, dan komt men vanwege *op Scheveningen aan* (3) in het westen van Den Haag terecht, misschien vooral op de Groot Hertoginnelaan, omdat daar het standbeeld van *Eline Vere* (4) staat. Een aardige toevalligheid is dan, dat een groothertogin in het kader van mijn interpretatie van de *Ode* tevens een grote moeder is.

60. De twee citaten uit *Karakter* zijn afkomstig uit de zeventiende druk, Rotterdam 1971, p.23 en 268.

61. Men vergelijk *Du vieux Doelen* bijvoorbeeld met het fragment uit *Karakter* waarin Kata-dreuffe een bericht brengt aan zijn chef, Stroomkoning, die in een restaurant te eten zit.

Het was een restaurant in het hart der stad, een salon van het exclusieve genre. Stroomkoning had er zijn vaste tafeltje, dikwijls had hij cliënten of zakenvrienden bij zich. De trap was met een wijnrode loper dik belegd, het restaurant op de eerste verdieping. De kelner liet Katadreuffe zo maar binnen, hij meende dat dit eenvoudig doch zorgvuldig gekleed jongmens een kennis was.

Katadreuffe zag dadelijk zijn chef zitten, in de verte, alleen, de rug naar hem toe. Maar hij wilde toch even het geheel van dit restaurant in zich opnemen, hij was nu voor het eerst in dadelijk contact met een hogere wereld. Hij voelde er zich in opgenomen, voor een paar seconden, het gaf hem een gevoel van buitengewone rust, hij bespeurde bij zichzelf niet de geringste linksheid of verlegenheid. Het scheen voor hem weggelegd.

Er zaten enkele heren, ze bleken duidelijk allen zakenmensen te zijn. []

[]

Toen dacht hij dat ook hij eenmaal hier wilde zitten, en zitten gelijk dezen (*Karakter*, p.159-160).

62. De relatie tussen *Doelen* en *zijn doel* (*Passage* 7) heeft verder tot gevolg, dat ik de eigenlijke betekenis van 'Doelen' in de naam 'Du Vieux Doelen', die van 'schietbaan' (VD), in de *Ode* niet actief acht. Men dient de titel *Du vieux Doelen* mijns inziens te lezen als 'het oude, verstarde, niet tot wedergeboorte leidende streven' (zie p.208), waarbij de kleine letter v van *vieux* overigens een vreemde indruk maakt. Met deze minuskel wordt afgeweken van de meer courante spelling 'Du Vieux Doelen' (zie noot 44), maar dat dit een 'de-automatisering' (zie noot 15) met zich meebrengt in de door mij geïnterpreteerde richting durf ik niet te zeggen. Vooral niet omdat dr. R. Fokkema van de Rijksuniversiteit Utrecht mij zei, dat in de handschriftvarianten van *Du vieux Doelen* het adjectief altijd klein geschreven wordt, zodat men niet kan zien of Achterberg het aan dezelfde spellingverandering heeft onderworpen als *den* in de titel *Ode aan den Haag* en de regels *Ik loop in doodvakantie door den Haag* (*Noordeinde* 1), *Kerstmis over den Haag om middernacht* (*Kerstmis* 2) en *De heren van den Haag zijn onderweg* (*Gemeentereiniging* 10) (zie noot 14). Ook moet ik nog stipuleren, dat men uit andere drukken van VG dan de door mij gebruikte tiende - bijvoorbeeld de vijfde (Amsterdam 1974), die ik gedurende mijn onderzoek ook heb geraadpleegd - überhaupt niets omtrent de spelling van *den* (althans in de titel) en *vieux* kan opmaken, aangezien de titels van de bundels en gedichten in die drukken volledig in kapitaal staan. Maar men kan ik elk geval wél zeggen, dat de spellingaanpassers van de tiende druk met *Ode aan den Haag* en *Du vieux Doelen* twee veranderingen in VG hebben aangebracht die in overeenstemming zijn met het handschriftelijk materiaal van de *Ode*, hetgeen in de lijn van hun toelichting in het colofon ligt (zie p.17, noot 2).
63. Afgezien van mijn jungiaanse invulling ervan is dit de standaardinterpretatie van *Karakter* (zie bijvoorbeeld MEW 1980, deel 2, p.29).
64. Net zoals men in de *Ballade* bij de woning van *de huiseigenares* (III,10) in het Achterom, dat als armelijk steegje de sfeer van *de binnenstad* (*Passage* 5) bepaalt, aan een bordeel kan denken (zie p.14-15 en 127). Zie verder de in noot 27 geciteerde variant van het tweede kwatrijn van *Passage*.
65. *Karakter*, p.257-259.
66. Ruitenbergh-de Wit associeert *Bordewijk* (*Passage* 1) met *villawijk* (3), maar legt geen contrastief verband tussen de individuatie en de dissociatie. Volgens haar geeft de alliteratie *boordevol Bordewijk* "de impressie van aan alle kanten opborrelend en overlopend water" (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.208) en bevindt "de stad van [Achterberghs] verbeelding [zich daarom] onder water [], in het onbewuste" (id.). Deze interpretatie is evenwel

eenzijdig, want omdat *Passage* over de individuatie en de dissociatie handelt, is niet alleen het onbewuste, maar ook het bewuste in het geding.

67. Deze interpretatie gaat terug op Freuds opmerking dat "de vrouwelijke vulva door de mond, het oor of zelfs het oog" (Freud 1987, p.430) kan worden gesymboliseerd.
68. Dit ligt in het verlengde van de hiervoor naar aanleiding van *legt beslag* (*Nachtwaker* 7) signaleerde koppeling tussen Katadreuffe en de nachtwaker, terwijl het bovendien Ruitenbergh-de Wits observatie ondersteunt dat het tweede personage aan de deuren "morrelt" en ze zelfs probeert "open te breken" (zie p.211). Een deurwaarder tenslotte zal dat op grond van het wettelijk gezag weleens moeten doen, waarbij deze handeling in het geval van de nachtwaker echter met *een vreemd gezag* (3) wordt verricht, omdat ze is omgeslagen in een seksueel gewelddadige psychose. Aldus wordt bevestigd dat de verdronken seksualiteit ten gevolge van een 'enantiodromie' plotseling kan worden *bot-gevierd*, om het met een term uit de in noot 27 geciteerde variant te zeggen.
69. Damman geeft een andere interpretatie. Aan het slot van zijn artikel *De Wedergeboorte van de Stad* schrijft hij:

In de laatste versvoeten van de Den Haag-sonnetten zijn we terug in de middag. Ook 'u' is terug. Sterren, blauw, witte lijnen, ogen die niet meer dicht gaan voor elkaar, ruiten van overdag die vereeuwigden en in het eindeloze haken - kortom, de 'glinstering die u bestaan verleent' [*Leica* 14] is gevonden. De herschepping is a.h.w. voltooid. Eerst moet de wereld vergaan, sterrenlicht afdwalen [], dan is er de wederkeer. Als alles wat ondertussen verworven is, is afgelegd, heel de stad verlaten is geraakt, de schaduw aanvaard is [], zal 'u' komen en beminnen. Het vijftiende sonnet vat de twee werelden samen. De klank van omhoog en de fluistering van omlaag, de hakende voeten op straat [*Zieken* 6] en het haken in het eindeloze [*Leica* 13], de twee werelden gaan arm in arm gehoekt. Het hart is de stad voorbij en de drie, u en de dood en ik, monden uit [*Passage*]. 'Den Haag, je tikt er tegen en het zingt.' We moeten ons de dichter op zijn passage gelukkig de stad uitwandelen voorstellen. Ze leeft, want zij leeft (Damman 1987, p.39).

Damman verwerkt in zijn tekst fragmenten uit vier duidelijk eschatologische gedichten uit *Afvaart*: het titelloze motto van die bundel, *Drievoudig verbond*, *Herschepping* en *Wederkomst* (VG p.22, 26, 30 en 70). Daarmee wil hij neem ik aan zijn stelling ondersteunen dat "de herschepping [] a.h.w. voltooid [is]", die mijns inziens een te rooskleurig beeld van het slot van de *Ode* geeft. Voltooid wordt de herschepping pas in de *Ballade*.

70. Hoewel de grens tussen de directe en de indirecte expliciete versinterne poëtica meestal moeilijk aan te geven is, kan men op grond van het onverhuld poëtische *mijn verzen* (*Zieken* 13) toch zeggen dat de *Ode* in tegenstelling tot de *Ballade* eerder tot de eerste dan tot de tweede subcategorie behoort (zie p.68, noot 30).
71. De dissociatie zet aan het slot van het macrosextet met *HTM* al in, maar dat tast de geldigheid van het hier gelegde verband niet aan.
72. Ruitenbergh-de Wit noemt behalve *dan wat de melkboer met zijn klanten praat* (*Gemeentereiniging* 6) de bekende voorbeelden *De dichter is een koe* (VG p.101, uit *Eiland der ziel*) en *Melkknecht* (VG p.677, uit *Hoonte*) (Ruitenbergh-de Wit 1978, p.83-85 en 201).
73. Volgens Ladders interpretatie van de *Ballade* zou juist die cyclus in een dergelijke bloemlezing moeten worden opgenomen (zie p.46-47).
Van den Akker noemt zelf als voorbeeld *Het steenen kindje* van Martinus Nijhoff (uit *Vormen*, in *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1978, p.132) (Van den Akker 1985, deel 1, p.18). De laatste strofe daarvan luidt:

O zoontje in me, o woord ongeschreven,
 O vleeschlooze, o kon ik u baren –
 Den nood van ongeboren leven
 Wreekt gij met dit verwijtend staren.

Van den Akker zegt dan in een noot:

Uiteraard ligt de zaak in dit geval gecompliceerder doordat er sprake is, of kan zijn van twee 'gedichten' die niet identiek (hoeven te) zijn: zo kan de wanhoop het 'ideale gedicht' betreffen, dat de dichter niet, of nog niet vermog te verwezenlijken. Het gedicht dat de lezer onder ogen heeft valt daar niet per se mee samen: het is te lezen als een geslaagde poging de wanhoop tot uitdrukking te brengen (id. deel 2, p.14, noot 49).

Op dezelfde manier is de *Ode* te beschouwen als een geslaagde verwoording van het onvermogen om poëzie te schrijven die, zoals de *Ballade*, een volwaardige voorafbeelding van de wederopstanding als het woord Gods behelst. Overigens is de *Ballade* als voorafbeelding weer onvolwaardig ten opzichte van het woord Gods zelf, maar dat is een onvolwaardigheid die van een principieel andere orde dan die van de *Ode* is (zie p.169).

Onvolwaardigheid op het vlak van de poëzie wordt ook geconstateerd door Ruitenberg-de Wit. Over *Gemeentereiniging* zegt ze:

Er heeft hier [] een omslag plaats, de 'rode draad' [], de metafysische verbinding met de andere wereld is verbroken, het contact met Haar die als mediatrix de band met het goddelijke vertegenwoordigde, verdwenen: 'Gij hebt me bij de *deur* niet afgehaald', staat er in vers 4. De dichter is terug in de realiteit, het enige wat er van de communicatie met Haar rest, is de poëzie: het is de *melkboer* die daarvoor zorgt, hij brengt de *melk*, terwijl de *verkeersagent* de taal van de overkant controleert (vers 6-7) (Ruitenberg-de Wit 1978, p.201).

In deze interpretatie is de poëzie inferieur ten opzichte van "de metafysische verbinding met de andere wereld" of de (door Ruitenberg-de Wit niet gespecificeerde) "taal van de overkant". Echter, even verderop lezen we over *Gemeentereiniging* ook:

Het valt op dat het octaaf in dit gedicht met een regel is verlengd, de dichter heeft blijkbaar de toevoeging in vers 9: 'Hetgeen ik had moet worden afbetaald' onmisbaar geacht. De woorden dienen waarschijnlijk in samenhang gezien te worden met vers 4 van 'Liberty' [], waar sprake is van het kaartje op Haar borst dat 'de prijs waarvoor' vermeldt, alsook met de andere aanduidingen van kopen en betalen. Is 'hetgeen ik had' de ervaring van het goddelijke en de prijs die betaald moet worden, misschien het gedicht ? [] Het zou aansluiten bij de onmiddellijk daaraan voorafgaande regels, die de bezorging van de *melk*, de poëtische creatie betreffen (id.).

Ruitenberg-de Wits keuze van de uitdijning van *Gemeentereiniging* wijkt af van die van mij, maar waar het me vooral om gaat is dat in dit tweede citaat de poëtische creatie als een middel wordt gezien om "de ervaring van het goddelijke" te bereiken (cf. het citaat op p.200), wat volgens Ruitenberg-de Wit ook de betekenis is van 'n *fluistering* in de laatste strofe van *Microben* (VG p.512, uit *Energie*) (id. p.195 en 201):

De doden spreken nimmermeer maar worden
 artikelen, die wij in winkels kopen
 voor 'n fluistering over de toonbank heen.

Een poëzie nu die een dergelijke metafysische kracht bezit, kan mijns inziens moelijk onvolwaardig zijn ten opzichte van "de taal van de overkant", maar zal er eerder aan verwant zijn. Naar mijn smaak gaat dit deel van Ruitenberg-de Wits commentaar mank

aan dezelfde inconsistentie als die welke we in haar poëtische interpretatie van de *Ballade* konden constateren (zie p.45-46).

74. Waarbij ik aantekenen dat het dissociatieve dichterschap in de *Ballade* niet langer wordt gesymboliseerd door het ontstaan van gaten, zoals in *Maar in de muren vallen grote gaten* (*Zieken* 3), maar juist door de reparatie van andersoortige gaten, in casu gaten in gasleidingen.
75. Het is ook mogelijk om de *Ode* en *Ballade* als een 'Doppelweg' te beschouwen, die bij de overgang van de eerste naar de tweede cyclus inzet en in V definitief gestalte aanneemt (zie p.135 en 176, noot 40).
76. Deze veralgemening lijkt me niet de functie van *Wij* (*Noordeinde* 10), *Wij* (*Gerzon* 7), *elk* (8), *wij allen* (*Galeries Modernes* 8), *wij* (11), *Wij* (*Liberty* 8), *ieder* (*Innemee* 8) en *ons* (9). Deze meervoudsvormen verwijzen in de eerste plaats naar de 'ik' en andere personages uit de *Ode* (in *Liberty* naar de 'ik' en de 'gij'), hoewel de lezer door hun aanwezigheid wel een grotere betrokkenheid bij de gebeurtenissen krijgt.

SUMMARY

The aim of this study is to arrive at an interpretation of two sonnet cycles written by the Dutch poet Gerrit Achterberg (1905–1962): *Ballade van de gasfitter* ('Ballad of the Gasfitter', 1953) and *Ode aan den Haag* ('Ode to the Hague', 1953), in the light of the psychology of C.G. Jung (1875–1961).

Chapter 1 demonstrates, by arguments derived from content, structure and especially topography, that the *Ballade* is a sequel to the *Ode* and that therefore the cycles ought to be interpreted as a unity. In doing this the most obvious thing would be to discuss the *Ode* first and the *Ballade* later, but since my study cannot be isolated from earlier research and because the *Ballade* has received far more interpretative attention than the *Ode*, I have preferred to begin with a discussion in which I review what has been written about the former text. Logically this is followed by my own interpretation of the *Ballade*, so that the discussion of the *Ode* must come at a later stage. This cycle is therefore interpreted with the help of the insights gained from the *Ballade*.

The discussion of the earlier interpretations of the *Ballade* takes place in chapter 2, which reviews thirteen critics and their observations on the narrative situation of the text, the protagonist's gasfitter profession, the identity of the *gij* ('thou'/'you') he is searching for and with whom he desires unification, the Christian, mythological (in *casu Orphic*), erotic and poetical aspects of the *Ballade*, the 'expanded sonnet' – like the *Ode*, the *Ballade* contains a sonnet consisting of fifteen instead of fourteen lines –, the title *Ballade van de gasfitter* and the biographical-psychiatric background of the cycle which some critics have assumed (paragraphs 2.2–2.10). My own critical comments result in several alternative propositions, which are summed up in a series of – as yet – unconnected partial interpretations at the end of chapter 2, in paragraph 2.12. In that same paragraph I also present a 'narrative framework' for the *Ballade*, which is the basis for further analysis, aimed at synthesizing the partial interpretations.

To arrive at a synthesized view of the *Ballade* I formulate in paragraph 2.11 the basic assumption that the cycle, which has a surrealistic quality, represents a dream. Not a real dream dreamt by Achterberg, but a 'literary dream' experienced by the protagonist, the *ik in 't zwart, met stok en hoge hoed* (the 'I in a dark suit, with cane and top-hat'), who is narrating the *Ballade* and who becomes a gasfitter in sonnets II–XI. As mentioned before, I interpret his dream in the light of C.G. Jung's theory.

Chapter 3 outlines analytical psychology – Jung's name for his theory – to the extent to which I have used it in my research. In paragraph 3.2 the following topics are discussed: Jung's criticism of the Oedipus-complex, his theory concerning the structure of the psyche (conscious, personal unconscious, collective unconscious), the archetypes present in the collective unconscious (shadow, anima and animus, mother-archetype, wise old man and *magna mater*, and 'self'), the concept of 'individuation' and a few other terms connected with that concept, several archetypal symbols, Jung's opinion on the Christian view of God and his ideas about sexuality. Paragraph 3.3 offers an exposition on the relation between analytical psychology and literature (psychological and visionary literature, amplification) and paragraph 3.4 presents information about Jung's method of dream interpretation (subject and object level). It also contains a brief criticism of an earlier Jungian interpretation of the *Ballade* and a specification of my own approach to the text. The cycle will be interpreted as a visionary text or a dream on the subject level, that is, as a text or dream in which all characters and events are psychological functions and archetypal symbols of the dreamer, the 'I in a dark suit'. In my interpretation I will determine to what extent his dream contributes to his individuation or 'self'-realization: the process which should lead to maximal integration of all unconscious contents, the archetypes, so that a one-sided, only consciously orientated and therefore unhealthy attitude is compensated and he can become a more complete human being.

Chapter 4, in which the *Ballade* is interpreted, has a cyclical structure. Paragraph 4.2 demonstrates with the help of a time and space analysis that individuation takes place, paragraphs 4.3.1-4.3.4 gives a deeper interpretation of the individuation's contents, paragraph 4.4 deals with the *Ballade* on the poetical level and the closing paragraph 4.5 offers a brief review. In my interpretation the 'I in a dark suit' is the director of the gas-company, which symbolizes a completely patriarchal Christianity in which sexuality is regarded as sinful and therefore repressed. As a result the 'I in a dark suit' cannot experience eroticism as a form of individuation, so that he finds himself confronted with the task to transform himself into a gasfitter in a symbolic death and rebirth process (a so-called sun-myth), in which he assumes Orphic and especially Christian traits, in order to achieve unification with the 'thou'. For the 'thou' symbolizes his anima's erotic aspect, that is, his own sexuality, while the gasfitter represents his 'self'. The consequences of this undertaking of the 'I in a dark suit' are, that he cannot perform a gasfitter's task in the usual way prescribed by the gas-company. To put this more clearly: He is not to fill the *lek* or *gat* (the 'leak' or 'hole', the main metaphor of the *Ballade*), but he must *create* it as an erotic, vaginal rebirth symbol in order to include it in his one-sided patriarchal idea about God. The *Ballade* is in the end about an androgynous conception of God, which, however, the 'I in a dark suit' can only really experience after his *actual* death. The belief in rebirth and deification in an androgynous sense is therefore the central symbol of individuation in the *Ballade* and the dream teaches the 'I in a dark suit' to reevaluate his eroticism from the point of view of that eschatology. The symbolic death-rebirth he experiences shows him that his eroticism should become a 'unio mystica' in the sense that ideally it should become a foreshadowing of Christ's 'hieros gamos' to his bride, the New Jerusalem; a 'hieros gamos' in which he, the 'I in a dark suit', will take part as a gasfitter after his death and rebirth.

In the *Ballade* these themes are expressed by means of a network of symbolic connections present beneath the manifest level of the text. I call this network 'literary synchronicity', a term inspired by Jung. The structure of the cycle can serve as an example. The main metaphor of the text, the 'leak' or 'hole', turns out to be present on the poetical level as well, and this because the 'abstract (implied) author' - present as the 'I in a dark suit' - creates an 'opening in' or variation of the usual 14 line sonnet. On the poetical level the *Ballade* has in this way the same significance as the eroticism, for containing an alternative sonnet it is also *in itself* a symbol of individuation and as such a foreshadowing of the protagonist's rebirth as the primordial, holy 'Word'.

Chapter 5 concludes my study with an interpretation of the *Ode*, which, like the *Ballade*, I regard as a dream, firstly because the *Ode* too makes a surrealist impression and secondly because of the connection between the cycles. The *Ode* features the same themes as the *Ballade*, be it with one important difference. Whereas in the latter cycle individuation is achieved, this is not the case in the former, neither on the erotic nor on the poetical level. The 'I' narrating the *Ode* must therefore, after having failed, still achieve the aim set in the *Ballade*, first as the 'I in a dark suit' and eventually as a gasfitter. So the two cycles show a clear development. Added to the fact that both contain several anticipations of the rebirth, this makes the *Ode* and *Ballade* together an expression of the ordering process in stages which, according to analytical psychology, is the way to individuation.

BIBLIOGRAFIE

In deze studie wordt in ruime mate gebruik gemaakt van vertalingen. De oorspronkelijke uitgaven daarvan zijn niet in de bibliografie opgenomen. Een uitzondering is gemaakt voor titels die ook in de tekst worden genoemd. Deze zijn dan tussen haakjes toegevoegd.

- Aalders (Drs. C.), Plokker (Dr. J.H.) & Quispel (Dr. G.) 1975: *Jung, een mens voor deze tijd*, Rotterdam 1975.
- Achterbergkroniek* 4 (1985), 2 (7) (over *Blauwzuur*).
- Akker (W.J. van den) 1985: *Een dichter schreit niet; aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*, Utrecht z.j. (1985) (twee delen) (dissertatie).
- Bakker (S.N.) 1975: "Achterbergs *Ballade van de gasfitter* en *Het Proces van Kafka*", in *De nieuwe taalgids* 68 (1975), 1, p.48-57.
- Barz (Helmut) 1981: *Over de ziel; hoofdpunten van de Jungiaanse psychotherapie*, Rotterdam 1981.
- Berkelmans (Frans) 1982-1983: "Achterberg 'doet' Golgotha", deel 1 in *Achterbergkroniek* 1 (1982), 1 (1), p.28-40. deel 2 in *Achterbergkroniek* 2 (1983), 1 (2), p.17-26.
- Birgelen (J.H. van) & De Vries-Ek (P.E.) 1986: *De geest in de fles; alchemistische beelden in moderne dromen*, Rotterdam 1986.
- Bijbel* (Statenvertaling), Leeuwarden z.j.
- Bodkin (Maud) 1948: *Archetypal Patterns in Poetry; Psychological Studies of Imagination*, London enz. 1948².
- Brome (Vincent) 1984: *Jung, waarheid & legende*, Rotterdam 1984.
- Bronzwaer (W.J.M.) 1977: "Over het lezen van narratieve teksten", in *Tekstboek algemene literatuurwetenschap; moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publikaties* (samengesteld en ingeleid door W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch), Baarn 1977, p.229-254.
- Bronzwaer (W.) 1986: "Waken en slapen; het eos-motief in *Der Ring des Nibelungen*", in *De vrije ruimte*, Baarn 1986, p.147-162 en 189-190.
- Bronzwaer (W.) 1989: "Bij twee Engelse vertalingen van *De ballade van de gasfitter*", in *Wat duikers vent is dit !; opstellen voor W.M.H. Hummelen* (onder redactie van G.R.W. Dibbets en P.W.M. Wackers), Wijhe 1989, p.305-318.
- Buddingh' (C.) 1977: *Lexicon der poëzie*, Amsterdam 1977².
- Carp (Prof. dr. E.A.D.E.) 1948: *De analytisch-psychologische behandelingsmethode volgens Jung; een kritische uiteenzetting*, Amsterdam z.j. (1948).
- Chevalier (Jean) & Gheerbrant (Alain) 1973: *Dictionnaire des symboles*, Parijs 1973² (4 delen).
- Cirlot (J.E.) 1985: *A Dictionary of Symbols*, London & Henley 1985¹⁰.
- Coetzee (John M.) 1977: "Achterberg's 'Ballade van de gasfitter': The Mystery of I and You", in *P.M.L.A.* 92 (1977), 2, p.285-296.

- Cornets-de Groot (R.A.) 1967: "Het nieuwe Thebe", in *De open ruimte; opstellen over: A. Roland Holst, Gerrit Achterberg, J.H. Leopold, Simon Vestdijk, Harry Mulisch, Simon Vinkenoog*. Lucebert, Den Haag 1967. p.31-43.
- Cornets-de Groot (R.A.) 1971: "Achterberg als hermetist", in *Contraterrein; opstellen over Gerrit Achterberg, Rhijnvis Feith, Herman Gorter, W.F. Hermans, Harry Mulisch, Simon Vestdijk e.a.*, 's-Gravenhage & Rotterdam 1971, p.25-40.
- Dale (Van) 1984: *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* (door prof. G. Geerts en dr. H. Heestermans, met medewerking van dr. C. Kruyskamp), Utrecht & Antwerpen 1984¹¹ (drie delen).
- Dällenbach (Lucien) 1977: *Le récit spéculaire; essai sur la mise en abyme*, Paris 1977 (dissertatie).
- Damman (Bé) 1987: "De Wedergeboorte van de Stad", in *Achterbergkroniek* 6 (1987), 1 (10) p.36-39.
- Donington (Robert) 1963: *Wagner's 'Ring' and its Symbols; The Music and the Myth*, London 1963.
- Donker (Anthonie) 1954: "Het experiment van den gasfitter", in *Critisch Bulletin* 21 (1954), p.160-167.
- Drew (Elizabeth) 1949: *T.S. Eliot; The Design of his Poetry*, New York 1949.
- Duyse (Fl. van) 1905: *Het oude Nederlandsche lied; wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd; teksten en melodieën*, 's-Gravenhage & Antwerpen 1900-1908 (vier delen, deel 2 1905).
- Elshout (R.) 1983: "Het lek gedicht; een poging tot interpretatie van Achterbergs 'Ballade van de gasfitter'", in *Bzzlletin* 11 (1983), 104, p.20-28 en 88.
- ER 1987: *The Encyclopedia of Religion* (editor in chief Mircea Eliade), New York & London 1987 (16 delen).
- Fens (Kees) 1968-1969: "De onoverwinnelijke gasfitter", deel 1 in *Raster* 2 (1968), 2, p.157-170, deel 2 in *Raster* 3 (1969), 2, p.197-208.
- Fens (Kees) 1985: "'Hetzelfde woordgebruik en handgebaar'", in *Achterbergkroniek* 4 (1985), 1 (6), p.25-30.
- Fokkema (Dr. R.L.K.) 1973: *Varianten bij Achterberg*, Amsterdam 1973 (twee delen) (dissertatie).
- Fokkema (R.L.K.) 1985: "Trappen van zekerheid; over 'Zeiltocht' van Gerrit Achterberg", in *Traditie en vernieuwing; opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann* (redactie W.J. van den Akker e.a.), Utrecht & Antwerpen 1985, p.246-255.
- Fordham (Frieda) 1982: *De psychologie van Jung; een overzicht*, Rotterdam 1982.
- Franz (M.-L. von) 1974: "Het individuatie-proces", in Carl G. Jung (e.a.), *De mens en zijn symbolen; de werkelijkheid van het onbewuste*, Amsterdam 1974, p.158-229 en 311-313.
- Franz (Marie-Louise von) 1981: *De werkelijkheid in het sprookje*, Rotterdam 1981.
- Franz (Marie-Louise von) 1982: *De vrouw in het sprookje*, Rotterdam 1982².
- Franz (Marie-Louise von) 1983: *Het kwaad in het sprookje*, Rotterdam 1983.

- Freud (Sigmund) 1987: *De droomduiding*, Meppel & Amsterdam 1987 (*Die Traumdeutung*, Leipzig & Wenen 1900, de vertaling is aangevuld met fragmenten uit latere drukken).
- Gaalen (Ad van) & Van den Mosselaar (Frans) 1986: "*Kèk mè nâh...*"; *plat & bekakt Haags*, 's-Gravenhage 1986⁴.
- Genette (Gérard) 1979: *Tijdsaspecten in de roman; volgorde, duur, herhaling*, Assen & Brugge 1979.
- Gier (J. de) 1983: "Piëtistische invloed op Achterberg", in *Achterbergkroniek* 2 (1983), 2 (3), p.39-49.
- Govers (A.J.) 1980: "Gerrit Achterberg en de psychiatrie", in *Bzzlletin* 8 (1980), 79, p.29-38.
- Groebe (Norbert) 1972: *Literaturpsychologie; Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie*, Stuttgart enz. 1972.
- Guerin (W.L.) e.a. 1966: "Mythological and Archetypal Approaches", in *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, New York & London 1966, p.115-150.
- GWP 1977: *Grote Winkeler Prins Encyclopedie* (onder hoofredactie van Prof. dr. A.J. Wiggers e.a.), Amsterdam & Brussel 1977⁷ (20 delen).
- Hall (Calvin S.) 1985: *De psychologie van Freud; een inleiding*, Rotterdam 1985⁴.
- Hall (Calvin S.) & Nordby (Vernon J.) 1983: *De psychologie van Jung; een inleiding*, Rotterdam 1983².
- Hamaker-Zondag (Drs. Karen M.) 1986: *Wat is toch astrologie ?; mogelijkheden en beperkingen van een oude kunst*, Amsterdam 1986.
- Hazeu (Wim) 1980: "Gerrit Achterberg, een biografie in woord en beeld", in *Vrij Nederland* van 10 mei 1980, boekenbijlage.
- Hazeu (Wim) 1988: *Gerrit Achterberg; een biografie*, Amsterdam 1988.
- HDA 1936-1937: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* (herausgegeben unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffman-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli), Berlin & Leipzig 1927-1942 (10 delen, deel 8 1936-1937).
- Henderson (Joseph L.) 1974: "Oude mythen en de moderne mens", in Carl G. Jung (e.a.), *De mens en zijn symbolen; de werkelijkheid van het onbewuste*, Amsterdam 1974, p.104-157 en 311.
- Heynders (Odile) 1988: "De formule van de dichter; een beschouwing over de versimmanente poetica van Achterberg", in *Forum der letteren* 29 (1988), 1, p.1-14.
- Hilgard (Ernest R.), Atkinson (Richard C.) en Atkinson (Rita L.) 1975: *Introduction to Psychology*, New York enz. 1975⁶.
- Hoe (Geert van) 1985: *Interpretaties van de gedichten van Gerrit Achterbergs Thebe*, Gent 1985 (licentiaatsverhandeling).
- Immoos (Thomas) 1986: *Die Sonne leuchtet um Mitternacht; Archetypen in der Literatur*, Olten 1986.
- IVAP-bulletin 1989, 2 (verkrijgbaar bij het secretariaat: Titanialaan 30, 1562 ZE Krommenie, tel.: 075-210243).
- Jacobi (Dr. J.) 1945: *Die Psychologie von C.G. Jung; eine Einführung in das Gesamtwerk*, Zürich 1945².

- Jacobi (Jolande) 1974: "Symbolen in een individuele analyse", in Carl.G. Jung (e.a.), *De mens en zijn symbolen; de werkelijkheid van het onbewuste*, Amsterdam 1974, p.272-303 en 315.
- Jaffé (Aniela) 1950: "Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen 'Der Goldne Topf'", in C.G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten* (mit einem Beitrag von Aniela Jaffé), Zürich 1950, p.237-616.
- Janssens (Herman) 1974: 'En bijbelteksten lagen op de loer'; een studie naar de Bijbelse achtergronden in het werk van Gerrit Achterberg, Leuven 1974 (ongepubliceerde licentiaatsverhandeling).
- Jessurun d'Oliveira (H.U.) 1965: "Gerrit Achterberg", in *Scheppen riep hij gaat van Au; 10 interviews met: W.F. Hermans, Gerrit Achterberg, Lucebert, Harry Mulisch, Louis Paul Boon, Richard Minne, Jan Wolkers, Hugo Claus, G.K. van het Reve, Leo Vroman*, Amsterdam 1965, p.25-35.
- Jung (C.G.) 1950: "Über Wiedergeburt", in *Gestaltungen des Unbewussten* (mit einem Beitrag von Aniela Jaffé), Zürich 1950, p.37-91.
- Jung (C.G.) 1955 en 1955-1957: *Mysterium Coniunctionis; Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie* (unter Mitarbeit von Dr. phil. M.-L. von Franz), Zürich 1955-1957 (drie delen, deel 1 1955).
- Jung (Carl G.) 1974: "De benadering van het onbewuste", in Carl G. Jung (e.a.), *De mens en zijn symbolen; de werkelijkheid van het onbewuste*, Amsterdam 1974, p.18-103 en 311.
- Jung (C.G.) 1978a: "De betrekkingen tussen de analytische psychologie en het literaire kunstwerk", in *De scheppende mens; wetenschap en kunst als uiting van de geest*, Rotterdam 1978², p.76-97.
- Jung (C.G.) 1978b: "Psychologie en literatuur", in *De scheppende mens; wetenschap en kunst als uiting van de geest*, Rotterdam 1978², p.98-121.
- Jung (C.G.) 1978c: "Ulysses, een monoloog", in *De scheppende mens; wetenschap en kunst als uiting van de geest*, Rotterdam 1978², p.122-151.
- Jung (C.G.) 1981: *Synchroniciteit; een acausaal, verbindend beginsel*, Rotterdam 1981².
- Jung (C.G.) 1982: *Ik en zelf*, Rotterdam 1982 (de eerste vijf hoofdstukken van *Aion*, Zürich 1951).
- Jung (C.G.) 1984: *Psychologische typen*, Katwijk 1984.
- Jung (C.G.) 1985a: *Herinneringen dromen gedachten* (redactie Aniela Jaffé), Rotterdam 1985³.
- Jung (C.G.) 1985b1: "De praktische bruikbaarheid van de droomanalyse", in *Psychologie en praktijk* (VW 1), Rotterdam 1985, p.95-117 en 291-292.
- Jung (C.G.) 1985b2: "Algemene gezichtspunten over de psychologie van de droom", in *Psychologie en praktijk* (VW 1), Rotterdam 1985, p.118-162 en 292-293.
- Jung (C.G.) 1985b3: "Over het wezen van dromen", in *Psychologie en praktijk* (VW 1), Rotterdam 1985, p.163-179 en 293-294.
- Jung (C.G.) 1985c1: "Theoretische gedachten over het wezen van het psychische", in *Arche-type en onbewuste* (VW 2), Rotterdam 1985, p.7-78 en 301-313.

- Jung (C.G.) 1985c2: "Het collectieve onbewuste", in *Archetype en onbewuste* (VW 2), Rotterdam 1985, p.118-130 en 316.
- Jung (C.G.) 1985c3: "Het archetype en het begrip 'anima'", in *Archetype en onbewuste* (VW 2), Rotterdam 1985, p.131-148 en 317-320.
- Jung (C.G.) 1985c4: "Psychologische aspecten van het moederarchetype", in *Archetype en onbewuste* (VW 2), Rotterdam 1985, p.149-181 en 320-321.
- Jung (C.G.) 1985c5: "De psychologie van het kindarchetype", in *Archetype en onbewuste* (VW 2), Rotterdam 1985, p.182-212 en 322-325.
- Jung (C.G.) 1985c6: "Opmerkingen over synchroniciteit", in *Archetype en onbewuste* (VW 2), Rotterdam 1985, p.288-300 en 332.
- Jung (C.G.) 1985d1: "Het ik en het onbewuste", in *Persoonlijkheid en overdracht* (VW 3), Rotterdam 1985, p.7-129 en 279-284.
- Jung (C.G.) 1985d2: "Psychologie van de overdracht; toegelicht aan de hand van een serie alchemistische prenten", in *Persoonlijkheid en overdracht* (VW 3), Rotterdam 1985, p.131-278 en 285-314.
- Jung (C.G.) 1986a1: "Psychologie en religie", in *Mensbeeld en godsbeeld* (VW 4), Rotterdam 1986, p.7-109 en 333-352.
- Jung (C.G.) 1986a2: "Antwoord op Job", in *Mensbeeld en godsbeeld* (VW 4), Rotterdam 1986, p.205-331 en 367-374 (*Antwort auf Hiob*, Zürich 1952).
- Jung (C.G.) 1986b: *Droom en individuatie* (VW 5), Rotterdam 1986 (deel 1 van *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944).
- Jung (C.G.) 1986c: *Verlossing in de alchemie* (VW 6), Rotterdam 1986 (deel 2 van *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944).
- Jung (C.G.) 1987a: *Libido in transformatie* (VW 7), Rotterdam 1987 (deel 1 van *Symbole der Wandlung*, Zürich 1952, omwerking van *Wandlungen und Symbole der Libido*, Leipzig & Wien 1912).
- Jung (C.G.) 1987b: *De held en het moederarchetype* (VW 8), Rotterdam 1987 (deel 2 van *Symbole der Wandlung*, Zürich 1952, omwerking van *Wandlungen und Symbole der Libido*, Leipzig & Wien 1912).
- Jung (C.G.) 1987c: "Sigmund Freud", in *Mens en cultuur* (VW 9), Rotterdam 1987, p.274-282 en 308.
- Jung (C.G.) 1988: *Symboliek van de Mandala; beelden uit het onbewuste*, Rotterdam 1988².
- E. Jung (Emma) 1983: *Animus en anima; over het mannelijke in de vrouw en het vrouwelijke in de man*, Rotterdam 1983².
- E. Jung (Emma) & Von Franz (M.-L.) 1960: *Die Graalslegende in psychologischer Sicht*, Zürich & Stuttgart 1960.
- Kayser (Wolfgang) 1968: *Das sprachliche Kunstwerk; eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern & München 1968¹³.
- Ketterij (Cornelis van de) 1972: *De Weg in Woorden; een systematische beschrijving van piëtistisch woordgebruik na 1900*, Assen z.j. (1972) (dissertatie).
- King (P.K.) 1971: *Dawn poetry in the Netherlands*, Amsterdam 1971.

- Kruihof (Jacques) 1969: "Jung geleerd, fout gedaan" in *Raam* 1969, 51. p.46-51.
- Kusters (Wiel) 1974: "Wat bezielt de gasfitter?", in *Raam* 1974, 100, p.34-40.
- Kusters (Wiel) 1988: "Tweeërlei eeuwigheid", in *Achterbergkroniek* 7 (1988), 1 (12), p.1-10.
- Lampo (Hubert) 1973: "In de ban van het collectief onbewuste". in *De zwanen van Stonehenge; een leesboek over magisch-realisme en fantastische literatuur*, Amsterdam 1973³, p.169-187.
- Laplace (J.) & Pontalis (J.B.) 1977: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1977.
- LLT 1980: *Lexicon van literaire termen* (kernredactie H. van Gorp e.a.), Groningen 1980.
- Lodder (Gösta R.) 1973: *Gerrit Achterberg. Ballade van de gasfitter; een interpretatievoorstel*, Amsterdam 1973 (ongepubliceerde doctoraalscriptie).
- Longie (Albert de) 1969: *Gerrit Achterberg*, z.pl. (Brugge) 1969.
- Luxemburg (Jan van), Bal (Mieke) & Weststeijn (Willem) 1988: *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg 1988⁶.
- LW 1965-1968: *Liturgisch woordenboek* (samengesteld onder redactie van dr. L. Brinkhoff o.f.m. e.a.), Roermond & Maaseik 1958-1962 & 1965-1968 (2 delen, deel 2 1965-1968).
- Meermans (L.) 1966: "Aantekeningen van een fysicus bij het lezen van Achterberg", in *Nieuw kommentaar op Achterberg* (samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp), Den Haag 1966, p.163-174.
- Meertens (P.J.) 1966: "Magie en folklore in Achterbergs Spel van de Wilde Jacht; een poging tot toelichting", in *Nieuw kommentaar op Achterberg* (samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp), Den Haag 1966, p.192-200.
- Meeuwesse (Prof. dr. K.) 1970: "Bij Achterbergs Ballade van de gasfitter; fragmenten van een interpretatie", in *Ons Erfdeel* 13 (1970), 3, p.19-23.
- Meijer (Reinder Pieter) 1957: *Bijdrage tot de studie van de poëzie van Gerrit Achterberg*, Melbourne 1957 (ongepubliceerde dissertatie).
- Meurs (Jos van) 1988: *Jungian Literary Criticism, 1920-1980: An Annotated, Critical Bibliography of Works in English (with a Selection of Titles after 1980)* (with John Kidd), London 1988 (dissertatie).
- MEW 1980 en 1984: *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur* (onder hoofdredactie van prof. dr. A.G.H. Bachrach e.a.). Haarlem enz. 1980-1984² (10 delen, deel 2 1980, deel 9 1984).
- Middeldorp (Andries) 1966a: "De tragedie van de gasfitter", in *Nieuw kommentaar op Achterberg* (samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp), Den Haag 1966, p.175-188.
- Middeldorp (Andries) 1966b: "De consequentie van een keuze; een naschrift naar aanleiding van twee versies van sonnet XI uit de Ballade van de gasfitter", in *Nieuw kommentaar op Achterberg* (samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp), Den Haag 1966, p.189-191.
- Middeldorp (A.) 1985: *De wereld van Gerrit Achterberg*, Amsterdam 1985.
- Middeldorp (A.) 1987: "Op weg om u te vinden; over de straatnaamsonnetten in de *Ode aan den Haag*", in *Achterbergkroniek* 6 (1987), 1 (10), p.26-35.

- Middeldorp (A.) 1989: *Het avontuur van Achterberg*, Baarn 1989.
- Millington (Barry) 1985: "A Philosophical Approach to 'Parsifal'", inleiding bij Richard Wagner, *Parsifal*, EMI Records Ltd, Köln & Bergisch Gladbach 1985.
- Mooij (J.J.A.) 1979: "Over de methodologie van het interpreteren van literaire werken", in *Tekst en lezer; opstellen over algemene problemen van de literatuurstudie*, Amsterdam 1979, p.35-63.
- Mulisch (Harry) 1988: "Oedipus als Freud; naar aanleiding van Jung", Rotterdam 1988.
- NB 1962: *Uit het boek der boeken*, Amsterdam 1962⁴ (gedeelten uit de *Bijbel*, samengesteld door het Nederlandsch Bijbelgenootschap).
- Neumann (Erich) 1949: *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, Zürich 1949.
- Neumann (Erich) 1955: *The Great Mother; An Analysis of the Archetype*, New York 1955 (vertaling van het Duitstalige manuscript).
- Otterloo (Gerrit) 1982: *Het Achterberg-sonnet; bijdrage tot de interpretatie van Achterbergs sonnetten*, Göteborg 1982 (ongepubliceerde dissertatie).
- Otterloo (Gerrit) 1983: "Iconen in het Achterberg-sonnet", in *Achterbergkroniek* 2 (1983), 2 (3), p.1-22.
- Otterloo (Gerrit) 1987: "En toen zij voorbij was kende ik lichaam en ziel; nogmaals over 'Potlood'", in *Achterbergkroniek* 6 (1987), 1 (10), p.49-54.
- Oversteegen (J.J.) 1982: *Beperkingen; methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap*, Utrecht 1982.
- Peat (F. David) 1988: *Synchroniciteit: Brug tussen geest en materie*, Rotterdam 1988.
- Pepplinkhuizen (L.) & De Smit (J.F.P.) 1973: "De symbolische implicaties van 'De redding van Fré Bolderhey'", in *Forum der Letteren* 14 (1973), 4, p.255-279.
- Philipson (Morris) 1963: *Outline of a Jungian Aesthetics*, Northwestern University Press, z.pl. 1963.
- Piere (Jan de) 1975: *Ruimtelijke polariteiten in de poëzie van Gerrit Achterberg*, Leuven 1975 (ongepubliceerde dissertatie).
- Piere (Jan de) 1980: *Woorden in een onbepaalde tijd; inleiding tot de poëzie van Gerrit Achterberg*, Groningen 1980.
- Pikaart (Piet) 1976: "De fitter bevit wegens zijn overspel; over de structuur en de interpretatie van Achterbergs 'Ballade van de gasfitter'", in *Ons Erfdeel* 19 (1976), 3, p.379-390.
- Plokker (J.H.) 1966: "Gerrit Achterberg en de droom", in *Nieuw kommentaar op Achterberg* (samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp), Den Haag 1966 p.145-162.
- Prick (Leo G.M.) 1988: *Freud & Jung; het verloop van een vriendschap*, Baarn 1988.
- Raat (G.F.H.) 1985: *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*, z.pl. (Amsterdam) 1985 (dissertatie).
- Rimmon-Kenan (Shlomith) 1985: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London & New York 1985³.
- Roberts (M.B.V.) 1986: *Biology for Live*, Walton-on-Thames enz. 1986².

- Rodenko (Paul) 1955: *Inleiding bij Voorbij de laatste stad; een bloemlezing uit het gehele oeuvre van Gerrit Achterberg*, Den Haag & Antwerpen 1955².
- Rodenko (Paul) 1966a: "De duizend-en-één nachten van Gerrit Achterberg; kanttekeningen naar aanleiding van enkele varianten", in *Nieuw kommentaar op Achterberg* (samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp), Den Haag 1966, p.29-50.
- Rodenko (Paul) 1966b: "Spiegel van de Wilde Jacht", in *Nieuw kommentaar op Achterberg* (samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp), Den Haag 1966, p.201-226.
- Rover (Frans C. de) 1987: *De weg van het lachen; over het oeuvre van Harry Mulisch*, Amsterdam 1987 (dissertatie).
- Ruitenbergh-de Wit (A.F.) 1968: *Formule in den morgenstond; een studie over het dichtwerk van Gerrit Achterberg*, Amsterdam 1968.
- Ruitenbergh-de Wit (A.F.) 1978: *Het huis van Achterberg; een commentaar*, Amsterdam 1978.
- Schenkeveld (Margaretha H.) & alii 1973: *Aantekeningen bij Gerrit Achterbergs Spel van de wilde jacht*, Amsterdam 1973.
- Schmid (Wolf) 1973: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973 (dissertatie).
- Schönauf (W.) 1985: "Literatuurpsychologie", in *Vormen van literatuurwetenschap; moderne richtingen en hun mogelijkheden voor tekstinterpretatie* (redactie R.T. Segers), Groningen 1985, p.87-113.
- Schouten (Rob) 1984: "Achterberg, alchemist en amanuensis", in *Achterbergkroniek* 3 (1984), 1 (4), p.23-30.
- Sjklowskij (Wiktor) 1982: "Kunst als procédé", in *Russies formalisme; teksten van Sjklowskij, Jacobson, Eichenbaum en Tynjanow* (onder redactie van S. Bogman e.a.), Nijmegen 1982, p.11-32.
- Smit (J.F.P. de) 1981: *Symboliek in moderne poëzie; een proeve van theorie en beschrijving*, Amsterdam 1981 (dissertatie).
- Sötemann (A.L.) 1987: "'Het dorre blad krijgt een metalen schal'; een causerie over de poetica van Gerrit Achterberg", in *De nieuwe taalgids* 80 (1987), 3, p.193-204.
- Stanzel (Franz K.) 1964: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964.
- Stanzel (Franz K.) 1979: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979.
- Stolk (Fabian R.W.) 1987: "Ad fontes; over enkele ontstaansvarianten van 'Beau lieu'", in *Achterbergkroniek* 6 (1987), 1 (10), p.1-10.
- Störig (Hans-Joachim) 1985: *Geschiedenis van de filosofie*, Utrecht & Antwerpen 1985¹⁸ (twee delen).
- Timmers (Prof. dr. J.J.M.) 1974: *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum 1974².
- Veldstra (Bert) 1984: "Meer dan een moeder, enkele kanttekeningen bij 'Moeder I'", in *Achterbergkroniek* 3 (1984), 1 (4), p.35-39.
- Veldstra (Bert) 1986: "In pyama of in kamerjas; over de ontstaansgeschiedenis van de 'Ballade van de gasfitter'", in *Achterbergkroniek* 5 (1986), 1 (8), p.47-63.
- Veldstra (Bert) 1987: "Wij gaan er samen voor een uur vandoor", in *Achterbergkroniek* 6 (1987), 1 (10), p.18-25.

- Verhoeff (Han) 1981: *De Januskop van Oedipus; over literatuur en psychoanalyse*, Assen 1981.
- Visscher (Harm Saake) 1953: *Dromen in de moderne Nederlandse poëzie*, Arnhem z.j. (1953) (dissertatie).
- Vos (Marjoleine de) 1984-1985: *God is het gat; een interpretatie van Ballade van de gasfitter van Gerrit Achterberg*, z.pl. (Amsterdam) 1984-1985 (ongepubliceerde doctoraalscriptie).
- Walker (Barbara G.) 1983: *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco enz. 1983.
- Wehr (Gerhard) 1989: *Carl Gustav Jung; leven en werk*, Baarn 1989.
- Wiersma (Stanly M.) 1971: "Gerrit Achterberg, Gasfitter (1905-1962)", in *Christian Scholar's Review* 1 (1971), 4, p.306-317.
- Wilpert (Gero von) 1969: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969⁵.
- Zickhardt (K.) 1986: "Struikelen over een voegwoord", in *Achterbergkroniek* 5 (1986), 2 (9), p.47-52.
- Zickhardt (Klaus) 1989: "Meester Achterberg, kabbalist", in *Achterberg concreet; een studie*, Baarn 1989 p.74-97.

Toelichting

De twee plattegronden die men hier aantreft geven een globale indruk van het Den Haag uit het begin van de jaren vijftig, toen de *Ode* en *Ballade* werden geschreven. De eerste biedt een beeld van de stad in haar geheel, de tweede van het centrum. Omwille van de duidelijkheid zijn twee lokaties, het Buitenhof (10) en de Denneweg (19), op beide aangegeven. Bovendien wordt op de eerste plattegrond het centrum door middel van een rechthoek gemarkeerd.

De cijfers verwijzen naar alle in deze studie vermelde lokaties, waarbij de nummering correspondeert met de volgorde van behandeling. De Gaslaan heeft dus nummer 1 gekregen, omdat ik deze straat als eerste noem, de Loosduinseweg nummer 2, omdat ik die als tweede noem etcetera.

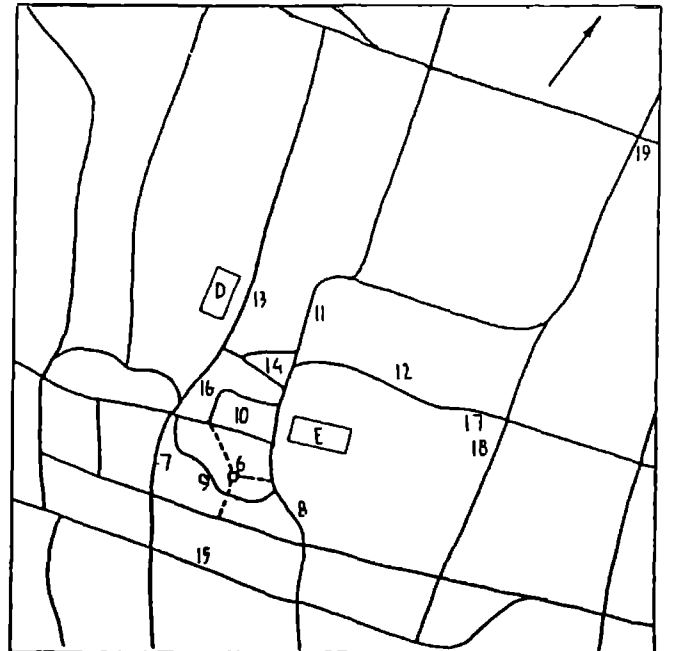
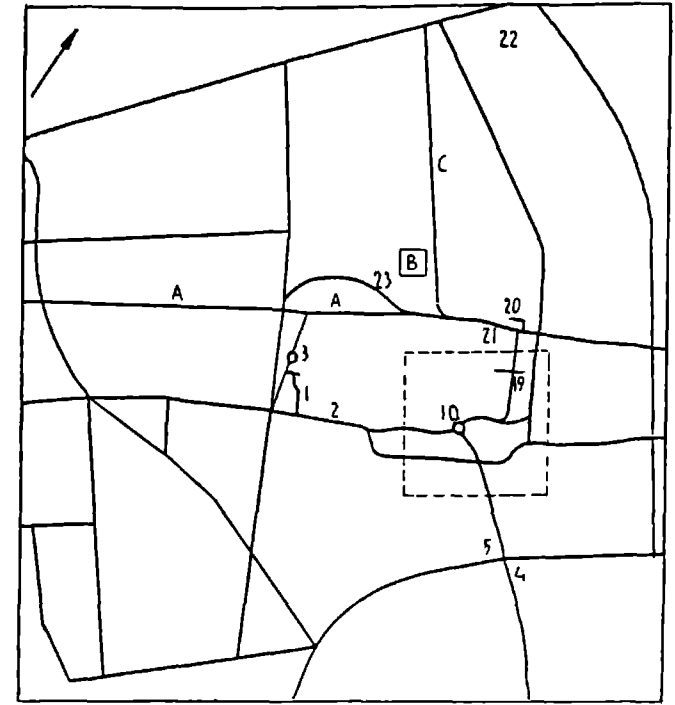
De letters hebben betrekking op bekende Haagse straten en gebouwen. Ze spelen geen rol in de *Ode* en *Ballade*, maar zijn toegevoegd ter nadere oriëntatie.

De Lokaties zijn:

1. Gaslaan, eerste gasfabriek en *Gemeentereiniging*, zie p.13, 205 en 207.
2. Loosduinseweg, eerste gasfabriek en *Gemeentereiniging*, zie p.13, 205 en 207.
3. Regentesseplein, Regentessekerk, zie p.17, noot 5
4. Trekweg, tweede gasfabriek, zie p.13 en 209.
5. *Zieken*, waar vroeger het leprooshuis aan de Vliet stond, zie p.13, 209 en 210.
6. *Passage*, zie p.14, 115 en 218.
7. Venestraat, *Gerzon*, zie p.14 en 195.
8. Hofweg, zie p.15 en 176, noot 39.
9. Achterom, zie p.15, 115, 176, noot 39, p.237, noot 64 en p.221.
10. Buitenhof, zie p.176, noot 39.
11. Kneuterdijk, zie p.176, noot 39.
12. Lange Vijverberg, zie p.176, noot 39.
13. *Noordeinde*, zie p.193.
14. Plaats, *Galleries Modernes*, zie p.196 en 231, noot 22.
15. Grote Marktstraat, V & D / Het Warenhuis en *Bijenkorf*, zie p.231, noot 22 en p.197.

16. Hoogstraat, *Liberty*, zie p.199.
17. Toernooiveld, *Du vieux Doelen*, zie p.207.
18. Lange Houtstraat, *Du vieux Doelen*, zie p.207.
19. Denneweg, *Innemee*, zie p.208.
20. *Schuddegeest*, zie p.214.
21. Javastraat, zie p.214.
22. Scheveningen, zie p.236, noot 59.
23. Groot Hertoginnelaan, standbeeld van Eline Vere, zie p.236, noot 59.

- A. Laan van Meerdervoort.
B. Vredespaleis.
C. Scheveningseweg.
D. Paleis Noordeinde.
E. Binnenhof.



PLATTEGRONDEN VAN DEN HAAG

CURRICULUM VITAE

Arend Jan Bolhuis werd geboren op 4 april 1951 te Den Haag. In 1971 legde hij in zijn geboorteplaats het eindexamen H.B.S.-B af aan het 2de Vrijzinnig Christelijk Lyceum. Daarna studeerde hij Nederlands aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen. Het kandidaatsexamen legde hij af in oktober 1974, het doctoraal- in januari 1978, cum laude. Hoofdvak: moderne letterkunde, verzwaard bijvak: algemene literatuurwetenschap. Gedurende het schooljaar 1978-1979 was hij leraar Nederlands aan het Strabrecht College te Geldrop. Vervolgens was hij vier jaar, van september 1979 tot augustus 1983, als lector Nederlands verbonden aan het Institut für Niederländische Philologie van de Universiteit van Keulen. In augustus 1984 werd hij opnieuw leraar Nederlands, ditmaal aan het 1ste Vrijzinnig Christelijk Lyceum te Den Haag. Hij moest zijn werk echter reeds na enkele maanden wegens ziekte staken. Sindsdien is hij op zoek naar ander werk en besteedt hij zijn tijd ondermeer aan vrijwilligerswerk in het onderwijs Nederlands als vreemde taal.

